Kwartalnik
MUZYCZNY

organ

Stowarzyszenia Miłośników Dawnej Muzyki

poświęcony teorji, historji
i etnografji muzyki

pod redakcją

A. CHYBIŃSKIEGO i K. SIKORSKIEGO

Rok I — Zeszyt II

WARSZAWA
Wydawca: Stowarzyszenie Miłośników Dawnej Muzyki
w Warszawie, Okólnik 1
1929

Redaktor odpowiedzialny K. Sikorski
Adres Redakcji i Administracji
Warszawa, Okólnik 1, Konserwatorjum

Drukarnia Wł. Łazarskiego w Warszawie, Złota Nr. 7/9

Okładka według rysunku Edwarda Manteuffla

Dr. Marja Szczepańska (Lwów)

WIELOGŁOSOWE OPRACOWANIA HYMNÓW MARJANSKICH W RĘKOPISACH POLSKICH XV WIEKU

(Dalszy ciąg)

3. AVE MATER SUMMI NATI. Tekst niniejszego hymnu posiada znowu inną budowę, niż hymn poprzedni:

Ave mater summi nati
ave salus desolati
peccatoris spes Maria
4. vitae datrix lux in via.
Ave dulcis consolatrix
peccatorum reformatrix
quia cuncta peramauit
8. per te pia reformauit
Naturam nostram labilem
cum te matrem amabilem
sacro fructu insinuit
12. ipse lactum sustinuit.
In sui patris gremio
ut tui pasca premio
plebem suam saciaret
16. et solamen cunctis daret.
Per dulcem adiutricem
suam sanctam genitricem
Ergo clemens et benigna Amen
20. ut sis nostris consolamen
In qualibet angustia
dolore et tristicia
nam in tua fide grata
24. nostra spes est confirmata.

Kompozycja posiada tonację dorycką, czego dowodzi ambitus głosów i rodzaj kadencyj. Głos górny wykazuje — jak często w XV wieku — formę plagalną (ambitus: g-h'), głosy dolne formę autentyczną (CT: d-e'; T: c-f') Początkowe współbrzmienie jest: d-a-d' (1-5-8). Końcowa kadencja jest dorycka. Dwa pierwsze ustępy mają podwójne kadencje; pierwsze z nich są frygijskie, drugie zaś doryckie. To bezpośrednie sąsiedztwo tonacyj (kadencyj) w kadencjach podwójnych jest w wiekach średnich normą. (W poprzednim hymnie kadencja podwójna składała się składała się z jońskiej i doryckiej). Ilość kadencyj doryckich w naszym hymnie wynosi 10, frygijskich 7, miksolidyjskich 3. Te trzy rodzaje kadencyj spotykamy w wielu utworach polskich i obcych rękopisów XV wieku. Co do budowy kadencyj, to obok

Przykład X: t. 1—9.

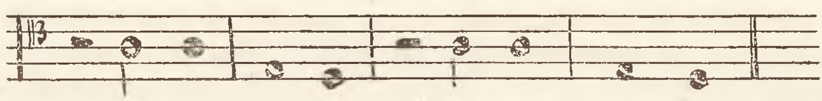


najczęstszych schematów: VII^6-I i VII^6-II-I („z sekstą Landina") znajdujemy jeszcze schemat: IV-V-I (t. 56—57), o ile tu nie mamy do czynienia z błędnem zanotowaniem wartości nut przez kopistę. Szereg bowiem miejsc musimy w tym hymnie pozostawić pod znakiem pytania (np. między taktami 13 i 17, t. 51—57 i luźne nuty w kilku taktach). Dlatego szczegółowe rozpatrzenie także innych kwestyj niezawsze jest możliwe. Melodyka odznacza się we wszystkich głosach śpiewnością. Dość wspomnieć, że w żadnym głosie niema interwałów większych od kwinty czystej. Seksta opadająca w CT t. 46—47 jest błędem kopisty (zam. h-d, ma być g-d). Ta płynność głosów niższych wskazuje, że utwór nasz jest nowszym, powstałym może już około r. 1430—1440, gdy głosy instrumentalne (niższe) nabrały więcej poloru śpiewnego pod wpływem włoskim. Za ich instrumentalnym charakterem przemawiają jednak takie szczegóły, jak luźne nuty przegradzane pauzami, co zauważyliśmy już w pierwszym z omawianych tu hymnów. Zaraz początek hymnu zawiera te charakterystyczne zjawiska:

Ponadto w CT i T zauważamy wybitnie instrumentalne zwroty, jak:

Przykład XI: (t. 24—25, 62—63 i 82—86):





Za instrumentalnym charakterem tenorów przemawiają też takie następstwa interwałów, jak te, które tworzą razem rozłożone współbrzmienie kwartsekstowe (t. 44—45) i septymowe (t. 71—72). Takich zjawisk nie widzimy w głosie górnym, zaopatrzonym tekstem. — Do szczególnych znamion melodyki należy w naszym hymnie powtarzanie motywów na tym samym stopniu, i to dość często we wszystkich głosach. Jest to powtarzanie albo dosłowne (głos górny: t. 58—59 i 82—86; CT: t. 82—86; T. t. 2—6, 12—13, 24—26, 82—86), albo ze zmianą rytmiki (gł. górny: t. 25—26; CT: t. 31-32). Dla przykładu cytuję t. 82—86, gdzie wszystkie głosy zawierają te ostatnie figury

Co do progreyj, to również i ich nie brak (np. opadające sekundy w t. 36). Są one jednak znikome wobec progresyj w poprzednio omawianym hymnie. Przeważa warjacyjne powtarzanie motywów ze zmianą rytmiki. W całej jednak kompozycji zwraca na siebie uwagę świecki i ludowy charakter melodyki, przebijający się niekiedy i w poprzednim hymnie, lecz nie w tej samej mierze.

Przykład XII: t. 82—86.



Rytmika wszystkich głosów jest dość ożywiona, do czego niemało przyczynia się często stosowanie synkop, symetryj rytmicznych, oraz motywów zaopatrzonych pauzami. Zazwyczaj w obrębie taktu (poza kadencjami) wszystkie trzy głosy posiadają różną rytmikę. Oczywiście, jak w innych hymnach, tak i w tym ruch dolnych głosów w kadencjach jest jednakowy (większe wartości rytmiczne). Nie jest wykluczone, iż w głosach dolnych, pod wpływem włoskim zbliżonych w swym przebiegu do śpiewnego chaorakteru głosu górnego, ożywiona rytmika jest echem wpływów francuskich. Już pierwej zauważyliśmy, że wpływy włoskie i francuskie występują wówczas wogóle razem obok siebie w tym samym utworze, osobno lub jako synteza.

Sporo kwint równoległych, niekiedy nawet szereg kwintowy dowodzi, że utwór powstał w środowisku, które jeszcze pozostawało pod wpływem organalnej praktyki (w Polsce do końca XV wieku). Kilka oktaw należy jeszcze wspomnieć, częściowo może tylko popełnionych przez pisarza rękopisu. Często zachodzi stosowanie fauxbourdonu także poza stereotypowemi pochodami głosów w kadencjach. Dyssonansów widzimy wiele i różnych (bez przygotowania), różnie wprowadzanych, a rozwiązywanych zwykle prawidłowo, czasem jednak swobodnie (np. sekunda na tercję w kierunku górnym, sekunda na unison i t. p.). Na szczególną jednak uwagę zasługują różne sposoby traktowania septymy, zazwyczaj nieprzygotowanej, tak różne, iż nasz hymn stanowi pod tym względem jakby zespół przykładów. Przytaczam ich szereg, ponieważ i one stanowią tak ze stanowiska kontrapunktu jak i harmonji ważny czynnik stylistyki historycznej; znajdujemy w nich równocześnie przykłady na budowę kadencyj.

Do rzadkości w naszych hymnach zaliczyć należy imitację. W „Ave mater" zdarzają się kilkakrotnie, jak wogóle w tych utworach ówczesnych, które pozostają w związku z muzyką włoską. W cytowanym wyżej przykładzie znajdujemy w t. 5—6 imitację. Są to jednak szczegóły przygodne, a imitacja (częściej raczej rytmiczna niż melodyczna) nie jest tu technicznem przeprowa

Przykład XIII:



dzeniem budowy formy. Wskazać jeszcze można na takty: 20—22, 26—27, 32—33.

„Ave mater“ jest utworem niewątpliwie interesującym przez skojarzenie z sobą różnych czynników stylistycznych. Niemniej jednak jest już utworem schyłkowym, ponadto zaś mało jednolitym. Prawdopodobnie pochodzi od tego samego kompozytora, co hymn poprzedni, ponieważ pewne cechy ma z nim wspólne (przedewszystkiem powtarzanie krótkich motywów, oddzielonych pauzami od siebie, także progresje i niektóre kadencje). Nie możnaby jednak wypowiadać tego sądu z wszelką pewnością.

Co do tekstu, to budowa jego jest zwrotkowa, w każdej zwrotce mieszczą się 4 wiersze z układem rymów: aabb, ccdd i t. d. Zwrotki I, II i III wpisane są w części, tak, iż każdemu wierszowi odpowiada ustęp kadencjonowany. Zwrotka IV ma wiersze 2. i 3. połączone w jedną całość muzyczną. Zwrotka V została podzielona: dwa pierwsze wiersze są włączone w część II, zaś 3. i 4. w część III. W zwrotce VI wiersz 1. i 2. oraz 3 .i 4. tworzą 2 osobne całości muzyczne. W opracowaniu muz. naszego hymnu, liczącem 91 taktów, widać pewną symetrję, której nie wykazuje stosunek tekstu literackiego do muzycznego, co również dowodziłoby, że pierwotnie utwór ten mógł posiadać inny tekst. I tu bowiem sylabiczność w muzycznem traktowaniu tekstu literackiego jest (poza naturalnemi w tym wypadku błędami prozodycznemi w wielkiej ilości) zupełnie niemożliwą do wyjaśnienia w inny sposób. Symetryczność w budowie muzycznej uwidocznia się zwłaszcza w II i III części, liczących równo po 24 takty, gdy część I jest niemal podwójnie długa, licząc 43 takty, w których mieści się 11 fraz kadencjonowanych; w części II i III jest ich po pięć. Schemat całości przedstawia się następująco:

Prima pars, t. 1-43 (43):

t. 1-4,	5-9,	10-15,	16-20,	20-23,	24-26,	26-30,	31-35,	35-38,	38-40,	40-43.
I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI

Secunda pars, t. 44-67 (24):

t. 44-47,	47-52,	53-57,	58-62,	63-67.
I	II	III	IV	V

Tertia pars, 68-91 (24):

t. 68-71,	71-75,	75-82,	82-86,	86-91.
I	II	III	IV	V

Ta symetryczność jest dowodem przyjęcia formy, która cechowała przedewszystkiem gotyk francuski. Forma naszego hymnu jest ze względu na górny głos wokalny i dwa dolne instrumentalne również identyczna z balladą francuską, i to z czasu, gdy forma ta łączyła w sobie zarówno francuskie jak i włoskie elementy stylistyczne. Takich utworów zawierają polskie rękopisy z I połowy XV wieku dość wiele.

4. POSTARIS IN PRAESEPIO (O MARIA). — Najkrótszym i zapewne najpiękniejszym w tej grupie hymnem jest czwarty z kolei wokalno-instru-

mentalny, którego druga część tekstu odnosi się w całości do N. P. Marji. W rękopisie I część tekstu jest pisana większemi literami i odnosi się do okresu Bożego Narodzenia, względnie Święta Trzech Króli, druga zaś jest umieszczona nad I częścią tekstu i robi wrażenie, jakby była dopisana później (mniejsze litery). Tekst w całości przedstawia się następująco:

I.

Postaris in presepio
archiregum principio
3. trium regum humilitas
declaratur sublimitas
et laudatur diuinitas
6. triphario munere.
Quiuis aurum potens fauit
thure flamen designauit
9. miram uocem condonauit
simplo nato et pregrato
11. presidetis ethere.

II.

O Maria amphioribus
matiestatis muneribus
3. enituit sublimibus
angelorum principibus
dum naturam splendoribus
6. amplectitur dexteram.
Munificis preconijs
9. collaudate pulcram (?) natam
iam assumptam et beatam
11. coregnantem filio.

Tonacja utworu jest miksolidyjska. Początkowe współbrzmienie jest: g-d'-g' (1-5-8), końcowa kadencja każdej z dwóch części jest również miksolidyjska. Głos górny ma ambitus formy plagalnej (d'-d''), głosy dolne autentycznej T: h-g' — CT: f-g'). Rodzaje kadencyj są różne: miksolidyjskie (4), jońskie (2), eolskie (2). Podwójnych kadencyj hymn ten nie posiada. Harmoniczna konstrukcja kadencyj jest w zasadzie jedna i ta sama: VII^6 - II - I. Zdarza się jednak następstwo odwotne: II - VII^6 - I. Typ ten warto poznać, jako warjacyjną odmianę, wynikłą z odmiennego rytmu i duktu melodycznego:

Przykład XIV:

1. t. 1-4.



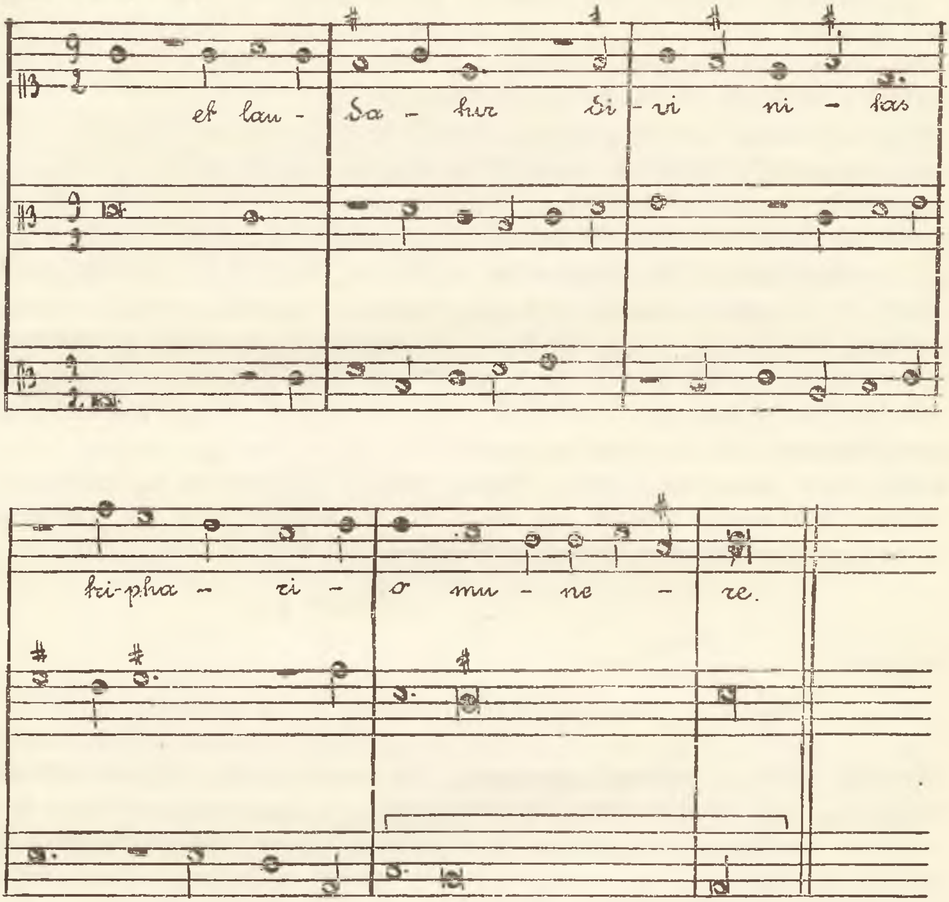
Melodyka we wszystkich głosach jest bardzo płynna, tak iż nawet głosy niższe mimo braku tekstu możnaby uznać za wokalne, gdyby nie to, że w następstwie interwałów panuje w nich większa swoboda niż w głosie górnym. Być może iż jest to wynikiem wielkiego zbliżenia głosów w układzie SAA. Wokalne cechy w głosie górnym są zatem niewiele bardziej wybitne, niż w T i CT. Także pod względem rytmicznym wszystkie głosy są do siebie zbliżone. Stosunkowo największa ilość większych wartości znajduje się w CT (i to w drugiej części hymnu). Jak w poprzednich hymnach tak i w obecnym znajdujemy różne środki snucia melodyki. Do nich należy powtarzanie motywów na tym samym stopniu (t. 24) choć w mniejszej mierze niż w poprzednich hymnach, a przedewszystkiem liczne wypadki progresji, jak opadające sekundy z powtarzaniem tonu (t. 3, 8, 17, 21, 27) częste wówczas w kadencjach, oraz wznoszące się sekundy, lecz przedzielane skokami tercjowemi w dół (t. 5), lub naodwrót (t. 27). Godną zacytowania jest progresja, która znamionuje również świeckość treści muzycznej mimo religijnego tekstu:

W 2. takcie tego przykładu znajdujemy w rękopisie błąd kopisty, który łatwo dał się usunąć. Niedokładność progresji zawiera głos środkowy; jednakże wszelkie próby zmierzające ku konsekwentnej progresji w tym głosie dał wyniki negatywne, mianowicie zabronione paralele. Do tej progresji jeszcze wrócimy. Tu tylko zauważymy jeszcze, iż prawdopodobnie autor tego hymnu jest także autorem hymnu II.

Rytmika naszego hymnu jest typowo włoska (por. zwłaszcza przykład z taktów 24 — 25), przyczem powtarzają się pewne schematy rytmiczne dość często. Nie podajemy i ch osobno, ponieważ zawierają je cytowane wyjątki Bardzo nikłe echa rytmiki modalnej znajdujemy w głosach niższych.

Przykład XV.

Takt 9-14.



Hymn nasz odznacza się, w przeciwieństwie do poprzednio omówionych, tem, że zawiera wiele współbrzmień pełnych (zwłaszcza na słabych częściach taktu), i to konsonujących. Dyssonansów mamy bardzo niewiele, a na mocnych częściach taktu wogóle ich nie zauważymy. Nieliczne są dyssonansy przejściowe lub zamienne. Bardzo niewiele znajdujemy paralel kwintowych (t. 15 — 16; w wyżej podanym przykładzie dla kadencyj, nr. 2, t. 24 — 25, zawiera rękopis kwinty równoległe między górnym a środkowym głosem, jednakże przez analogję z kadencją w t. 3, 5 — 6 i t. d., zamieniamy nutę 6, t. j. g na a, przez co kwinty równoległe zostają usunięte; kwinty w t. 23 są wprowadzone skokiem obydwóch głosów).

W wyżej podanym przykładzie dla progresji widzimy znane także z wcześniejszej i późniejszej muzyki wielogłosowej połączenie progresji z imi-

tacją. Jest to w naszym hymnie jedyne zastosowanie imitacyj, coprawda niedokładnej i nie melodycznej, lecz — jak często wówczas — rytmicznej, z usiłowanem odwróceniem motywu imitowanego w głosie imitującym Jest to zatem quasi-imitacja, która, gdyby była ścisła i obszerniejsza i nie jedyna w utworze, mogłaby wskazywać na pewne wpływy włoskie, tak widoczne w melodyce i rytmice naszego hymnu.

Jak poprzednie, tak i ten hymn wykazuje budowę symetryczną mimo niesymetryczności w budowie tekstu (I zwrotka posiada 6 wierszy z rytmami aabbbc, II zwrotka 5 wierszy z rytmami dddec, wzgl. ccdde). W opracowaniu muzycznem II zwrotki wiersz 1. i 2. są ujęte w całość (tworzą 2 frazy), osobno również są opracowane wiersze 3., 4., 5. i 6. (również po 2 frazy). W II zwrotce panują pod tym względem stosunki zupełnie nieanalogiczne, świadczące o tem, że mamy tu znowu do czynienia z utworem, może świeckim, który pierwotnie posiadał inny tekst. Ponieważ w II zwrotce inny podkład tekstu, jak syllabiczny, jest niemożliwy, przeto stosunek budowy opracowania muzycznego przedstawia się następująco: wiersz 1. stanowi całość muzyczną, jedyną frazę; wiersze następujące są podzielone różnie, a zawsze bez związku logicznego pomiędzy resztą fraz, tak iż można by to uzmysłowić następującym schematem:

Fraza	:	I	II	III	IV
Wiersz	:	1	2+3	3+4	4+5

Niezgoda zatem z budową muzyczną, tak symetryczną, jest tu zupełnie widoczna. Jeśli zaś bierzemy pod uwagę tekst II, marjański, wówczas wyniki porównania budowy tekstu literackiego z budową muzyczną dają się określić następująco: w I zwrotce każdy wiersz otrzymuje własną frazę z wyjątkiem dwóch pierwszych, ujętych muzycznie w całość, a więc stosunek formy literackiej i muzycznej jest tu identyczny, jak w I zwrotce I tekstu; w II zwrotce tekstu marjańskiego zauważamy że 1. wiersz tworzy całość (frazę), na frazę 2. przypada wiersz 2. i część 3., na frazę 3. reszta wiersza 3. i część 4., na frazę 4. reszta wiersza4. i cały 5. W takim ustroju sens gramatyczny tekstu literackiego nie ucierpiał, w przeciwieństwie do tekstu I. Czy jednak możnaby na tej podstawie uznać tekst marjański za pierwotny, a tekst pisany większemi literami za późniejszy, trudno rozstrzygnąć.

Muzyczna budowa naszego hymnu jest, jak już powiedzieliśmy, bardzo symetryczna i da się ująć w następujący schemat:

Prima pars, t. 1-14 (14): 1-4, 4-6, 6-9, 9-11, 12-14.
I II III IV V

Secunda pars, t. 15-28 (14): 15-18, 18-22, 22-25, 25-28.
I II III IV

Znowu zatem mamy do czynienia z symetrją budowy muzycznej, właściwą w wiekach średnich późnemu gotykowi, mającemu swe źródło w muzyce francuskiej. I jak w poprzednich hymnach, tak i w tym, forma jest identyczna z formą najgłówniejszą ówczesnej monodji wokalnej z dwoma głosami instrumentalnemi, t. j. balladą francuską, do której po roku 1400 przeniknęły wpływy włoskie w melodyce i środkach technicznych

5. REGINA GLORIOSA. — Tekst tego utworu jest następujący:

Regina gloriosa
fulgens Christi decora
natiuitate rosa
gratulare.
Presta fulgorem
mox que obscura
dum in te nasci
sol dignatur.

W głosie najniższym (T) widzimy pewną odmianę w drugim i trzecim wierszu drugiej zwrotki: „Mox que es dum in te vite nasci". Zdaniem prof d-ra Ryszarda Ganszyńca (Lwów) poprawnym jest tylko tekst wyżej podany. W I zwrotce słowo „gratulare" jest powtórzone jeszcze trzy razy. W zwrotce II słowo „dignatur" zachodzi dwukrotnie.

Utwór posiada tonację dorycką. Pojemność poszczególnych głosów jest: w M od a - h' (forma plagalna), w CT od d - f', w T od d - e' (forma autentyczna). Początkowe współbrzemienie jest: d - d' - a' (1 - 8 - 12). Końcowe kadencje (t. 44 i 77) są doryckie i mają schemat VII° — I. W szeregu kadencyj środkowych przeważają doryckie w liczbie 10 (t. 12 — 13, 16 — 17, 25 — 26, 29 — 30, 32 — 33, 38 — 39, 50 — 51, 53 — 56, 64 — 65 i 67 — 68), obok nich mamy 3 półkadencje na dominacje tonacji zasadniczej (t. 3 — 4, 20 — 21 i 71 — 72), oraz 1 kadencję miksolidyjską (t. 57 — 58). Na końcu utworu znajduje się podwójna kadencja: jedna na dominancie tonacji doryckiej, druga na tonice. Schemat kadencyj jest identyczny z końcowemi. Kadencja z „sekstą Landina" nie zachodzi. W t. 32 — 33 znajdujemy kadencję D - T. Wszystkie kadencje kończą się w pozycji oktawy, w jednym tylko wypadku kwinty (t. 16 — 17). Ze względu na dość wielką różnicę w budowie kadencyj w porównaniu z poprzedniemi utwo-

Przykład XIX:

1. Takt 3-4. 2. Takt 20-21. 3. Takt 38-39.



Zanim przejdziemy do rozpatrywania melodyki, musimy zwrócić uwagę na fakt istnienia w T tekstu, który jest identyczny z tekstem głosu górnego, jednakże jest wpisany tylko częściowo, jakby dla orjentacji. W CT znajdujemy nawet tylko jedno słowo z tekstu („fulgens"). Już to dowodzi, że tekst pomieszczony poza M jest tylko orjentacyjnym, nie wskazując bynajmniej na to, że T lub CT jest głosem wokalnym. Jest faktem udowodnionym, iż w muzyce XIV i I połowy XV wieku tekst podpisany w głosach niższych niezawsze dowodzi ich wokalnego charakteru, jak naodwrót brak tekstu nie wskazuje na instrumentalny charakter głosu [4]. Tylko z porównania z głosami niższemi innych utworów, uznanemi bezsprzecznie za instrumentalne, można określić ich wokalny wzgl. instrumentalny charakter. Co do wokalnego charakteru, to pod względem następstwa interwałów poprawnym jest w myśl wymagań epoki a cappella tylko głos najwyższy (M). Prawdopodobnie jednak znajdują się w nim małe frazy (motywwy) instrumentalne, t. zw. moduli, na co jednak nie posiadamy pewnych dowodów. Nie można także głosów niższych nazwać nieśpiewnemi (z zabronionych w następnej epoce interwałów zachodzi w t. 14—15 w CT interwał wielkiej sekty w kierunku górnym; w t. 58—59 skok oktawy w dół w obrębie ligatury). Jednakże śpiewność tych dwóch głosów, w szczególności zaś CT jest mniejsza niż w M. Znajdujemy w nich małe dwunutowe motywy przedzielone pauzami, nie dozwalające na podłożenie tekstu w sposób po-

---

[4]) I tak np. utwór nr. 15 z rękopisu 52, nie posiadający żadnego tekstu, a uznany przez Z. Jachimeckiego („Muzyka na dworze kr. Wł. Jagełły" str. 17. i „Historja muzyki polskiej" str. 31) za „czysto instrumentalny", jest utworem wokalno-instrumentalnym.

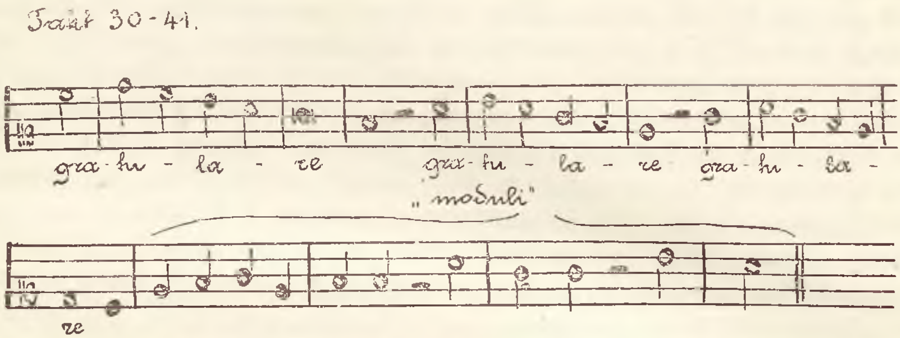
prawny i naturalny. We wszystkich głosach zauważamy jedno: że mianowicie tekst całości jest bardzo krótki w porównaniu z rozmiarem kompozycji (77 taktów wraz z drugą końcową „clausulą"), zarówno zaś z głosie M jak i T tekst jest wpisany z przerwami dłuższemi, w których obszerne nawet partje nie posiadają wcale tekstu. Są to niewątpliwie kwestje sporne, nie dające się jeszcze rozwikłać przy pomocy stałych kryterjów. Jednakże z dwóch głosów dolnych przynajmniej jeden, i to CT jest bezwzględnie instrumentalny. A ponieważ w ówczesnej muzyce nie spotykamy zespołów, w których wokalne byłyby M i CT względnie M i T, przeto przyjąć musimy że w naszym hymnie obydwa głosy niższe są instrumentalne, głos zaś najwyższy wokalnym z przypuszczalnemi instrumentalnemi „moduli". Do kwestji tej jeszcze powrócimy przy omawianiu formy utworu. Tu wymienimy jeszcze szereg szczegółów, które wskażą na instrumentalny charakter głosów niższych w porównaniu z melodyką głosu najwyższego. A więc: rozłożone trójdźwięki (T t. 8—9), rozłożony akord kwartsektowy w kierunku opadającym (T t. 9—10), poprzedzony złamanym trójdźwiękiem na tym samym stopniu, jakby „ad modum tubae", tak iż powstaje figura typowo instrumentalna: g - h d' - h - g - d, a po niej jeszcze skok kwintowy w górę na a. Znajdujemy też rozłożone współbrzmienie septymowe bez kwinty (CT t. 2—3 i T t. 39—40) na I lub II stopniu, nawet z septymą wielką, — dalej takie zwroty jak kwinta i kwarta w tym samym kierunku (CT t. 8—9). W obydwóch zatem głosach znajdujemy szczegóły obce melodyce głosu najwyższego. W głosie górnym zachodzi dwukrotne powtórzenie tego samego tonu, w głosach niższych zdarza się w t. 57—58 następująca figura, możliwa jednak i w „conductowych" utworach:



Cały utwór jest pełny wielu i wielorakich progresyj, wskazujących wybitnie na wpływy włoskie. Podzielimy je na kilka typów: 1) rozłożone tercje, wznoszące się lub opadające, z zastosowaniem rytmu synkopowa

nego lub uzupełniającego ,na podobieństwo hoquetu, z pauzami (M t. 39—40 i 51—52; CT t. 42—43 i 52—53); 2) progresje motywiczne (M t. 30—37 i 61—70; T t. 33—36 i 45—49. Nie brak również progresyj rytmicznych (T t. 39—40) w związku z manierą hoquetu. W dalszym ciągu pracy przekonamy się, że i w tym utworze pozostają progresje w łączności z imitacjami. Dla progresyj, jako ważnego w badaniach nad ówczesnym stylem czynnika, podajemy kilka przykładów:

Przykład XXI:



Mówiąc o melodyce musimy zwrócić jeszcze uwagę na powtarzające się charakterystyczne zwroty. Jednym z nich, i to najważniejszym, jest właśnie podany w przykładzie na progresję (przykład XXI t. 1—3). Drugi jest jego odwróceniem (M t. 20—21, 28—29, 75—76. Trzeci — to następstwo e-d-e-f, przeniesione na inne stopnie lub h-a-h-g) także na innych stopniach) albo h-a-g-a. Zachodzą one we wszystkich głosach i są z sobą kombinowane. Nietylko motywy, ale i frazy bywają powtarzane w dalszym toku utworu, przyczem zmienia się osnowa głosów niższych. Jest przytem charakterystyczne to, że budowa frazy często wykazuje identyczność: po jednej lub dwóch wartościach większych (semibrevis) następuje szereg równych mniejszych (minima), poczem znowu szereg większych, niekiedy synkopowanych i zakończonych przez brevis. Dotyczy to najbardziej ożywionego głosu górnego w przeciwieństwie do dolnych, które wprawdzie zawierają więcej nut dłuższych, ale są również rytmicznie bardzo urozmaicone. Widoczny przytem jest bliski związek między M i T, wyrażający się w częstych imitacjach. Możemy w tem ożywieniu głosów niższych dopatrzeć się wpływów późno-francuskich, gdyby nie ich sporadyczne „conductowe" prowadzenie i właśnie udział w imitacjach z głosem górnym, co dowodzi jednak przewagi wpływów włoskich, objawiających się także w progresjach obszernych i częstych.

Jak w innych przez nas omówionych utworach, tak i w tym widzimy przewagę niepełnych brzmień na mocnych częściach taktów (w stosunku

56 : 21), w przeciwieństwie do części nieakcentowanych. Prowadzenie głosów nie odbiega w niczem od właściwości końca XIV i początku XV wieku. Znajdujemy więc osiąganie konsonansów doskonałych ruchem prostym; paralele kwint są bądź jawne (t. 16 — 17, 28, 37), bądź opóźnione (t. 25, 29, 76), bądź też zamaskowane opisującym je ruchem innych głosów (t. 42 — 43). Równoległe oktawy zawiera t. 46, jest to jednak mylka kopisty (w T nuta g zamiast h), łatwa do rozporządzenia przez poprzedzenie oktawy wielką sekstą (według norm). Przeważają dyssonansy przejściowe na słabych częściach tekstu. Na ogół możemy i w naszym utworze wskazać na to, iż dyssonansy są w jednych wypadkach przygotowywane, w innych nie. We wszystkich jednak wypadkach są rozwiązywane prawidłowo. Z dyssonansów wymieniamy nonę i septymę (innych brak, co w tym układzie głosów jest poniekąd zupełnie zrozumiałe).

Jak już zauważyliśmy, utwór nasz zawiera szereg wskazujących na wpływy włoskie imitacyj. Pomiędzy omówionemi dotychczas utworami obecny hymn jest pod tym względem najbardziej „włoskim". Imitacje te są niekiedy krótkie i ograniczone prawie wyłącznie do M i T, rzadko tylko wciągając w nie CT (t. 12), jako głos mający zadanie raczej dźwiękowe. Nie brak jednakże imitacyj szerzej rozbudowanych, jak tego dowodzi przykład następujący:

Takt 31 — 37: na str. 122.

Analogję stanowią takty 65 — 71, w których imitacja jest oparta na tym samym motywie przeprowadzanym, lecz zbudowana jest nieco inaczej. Jest to typowy sposób postępowania w ówczesnej muzyce. Dla porównania podaję fragment z wspomnianych taktów:

Takt 65 — 72: na str. 123.

Imitacje w naszym hymnie odbywają się z reguły w odstępie jednej brevis (1 taktu) i w interwałach kwarty, kwinty (dolnej i górnej), seksty (górnej) i oktawy (dolnej i górnej). Są więc dość urozmaicone, jak na owe czasy. Fauxbourdonowe prowadzenie głosów zachodzi w kadencjach i jest ornamentowane (opisane). Niekiedy zdarzają się zwłaszcza pomiędzy głosami dolnemi równoległe tercje, nie brak paralel kwint osiągniętych przez skrzyżowanie głosów (np. t. 33 — 34), co dotyczy głosów dolnych Zachodzą też wypadki dyssonansowych paralel. Nie zauważymy natomiast równoległych trójdźwięków (poza kwintami).

Stosunek do tekstu literackiego jest bardzo swobodny. Tekst ten jest złożony z 2 zwrotek czterowierszowych. W I zwrotce trzy pierwsze wiersze są siedmiozgłoskowe, w II zaś pięciozgłoskowe. Ostatnie wiersze obu zwrotek są swobodne (powtarzanie tego samego wyrazu). Rym widoczny tylko w I zwrotce: jeden z najczęstszych w poezji maryjnej — ‚gloriosa" — ro

Przykład XXII.



sa". Rytm, choć odmienny, widoczny w obu zwrotkach. Stosunek tekstu do opracowania muzycznego daje następujące zestawienie:

I				II			
Wiersz I	—	Ustęp	I - II	Wiersz I	—	Ustęp	I
„ II	—	„	III	„ II	—	„	II
„ III	—	„	IV	„ III	—	„	III
„ IV	—	„	V.	„ IV	—	„	IV-VII.

Nie możemy tu mówić o prostym stosunku, jak w poprzednich niektórych

Przykład XXIII:

Takt 65-72



utworach; ale też znajdujemy tu potwierdzenie naszej hipotezy, że także części głosu górnego są instrumentalne.

Schemat hymnu da się przedstawić następująco:

A : t. 1-44 (44).

t. 1-4,	5-13,	14-21,	22-26,	27-30,	30-39,	39-44.
I	II	III	IV	V	VI	VII

B : t. 45-72 (28).

t. 45-51,	51-56,	57-60,	61-65,	65-68,	68-72.
I	II	III	IV	V	VI

(II kadencja w części B ma 5 t.).

Z powyższych wywodów wynika, iż mamy tu do czynienia również z formą ballady francuskiej, w której jednakże — w wyższym o wiele stopniu, niż w poprzednich hymnach w tej formie napisanych — wpływy włoskie są dominujące, mimo że obydwa dolne głosy instrumentalne nie są prowadzone całkowicie „conductwo", lecz tylko sporadycznie. Typowe we włoskiej balladzie tego rodzaju prowadzenie tenoru i contratenoru jest zastąpione włoską manierą imitacyjną, pomiędzy M. i T. Balladowa technika trzygłosowa jest tu bardziej rozwinięta, nie wykazując jeszcze późniejszego rozluźnienia.

6. ARIDA VIRGO. — Jak wiele utworów rękopisu 2.464, tak i nas obecnie zajmujący hymn jest zanotowany z wieloma błędami i niedokładnościami (m. in. zbyteczne niekiedy powtarzanie poszczególnych tonów i ligatur), których usunięcie nie jest wprawdzie trudne, jednakże nie daje zawsze pewności co do autentycznego brzmienia kompozycji, a tem samem wierności stylu. Dlatego uwagi nasze ograniczyć się muszą do rzeczy najistotniejszych, bez zajmowania się szczegółami.

Tekst hymnu zaczyna się od słów „Arida Virgo", będących początkowemi słowambi kliku innych (obcych) hymnów średniowiecznych; jest on następujący:

Arida virgo mices
integra virgo Deum
contulit ewa neces,
Maria parit Jhesum
Solem stela pariter
auroram dies
petra fontem
patrem nata
virum femina
virgo Deum.

Tonacja utworu jest jońska, w obydwóch głosach autentyczna, kadencje końcowe jońskie, zastosowaniem „seksty Landina", uwidocznionej w melodycznej figurze głosu górnego i harmonicznem następstwie: VII^6-II-I (6-5-8). Głos górny (alt) zaopatrzony jest tekstem, nie podłożonym sylabicznie. W głosie tym znajdujemy interwały najmniejsze, kilka dwuczłonowych progresyj i liczniejsze powtarzania tonów i motywów trzynutowych. Rytm tego głosu jest przeważnie „triolowy", dość płynny i żywy. Głos ten jest jakby figuracją (koloryzacją) głosu dolnego (cantus firmus ,tenor). Wszystkie jego cechy dadzą się uzgodnić ze stylem melodyki włoskiej. Głos niższy tenor), złożony z samych ligatur, zawiera również mylki. Jego początkowy to jest e, który należy zamienić na c, a wówczas stwierdzamy, że ten głos aż do swej ósmej nuty włącznie jest identyczny z chorałową melodją

„Egredietur virga de radice“ (In festo Maternitatis B. M. V.; por. Liber usualis missae, str. 952). Dalszy jednak ciąg tenoru jest — jak często w XIV i XV wieku — snuty niezależnie od chorału. Liczne łączenia konsonansów doskonałych ruchem prostym, paralela kwint i oktaw oraz zupełnie swobodne traktowanie dyssonansów (skoki i odskoki, brak przygotowań) lub przygotowania nieregularne) — oto najważniejsze cechy tego dwugłosowego utworu, przedstawiającego mniejszą wartość, niż utwory rękopisu 52 lub niektóre inne z rękopisu 2.464. Forma jego jest dwuczęściowa z powtórzeniami („Repetitio“): 13 i 15 taktów.

„Arida virgo“ jest prawdopodbnie kompozycją nowszą, niż te, które zawiera rkp. 52. Układ głosowy posługuje się prymitywną ,lecz już szablonową techniką, właściwą b a l l a d z i e.

Na tem kończymy omawiać balladową grupę naszych zabytków.

(D. n.).

X. Dr. Hieronim Feicht C. M. (Kraków)

PRZYCZYNKI DO DZIEJÓW KAPELI KRÓLEWSKIEJ W WARSZAWIE ZA RZĄDÓW KAPELMISTRZOWSKICH MARKA SCACCHIEGO

(Dokończenie).

II.

Przechodzimy obecnie do twórców kanonów w „Cribrum musicum“ (1643). Nie potrzebujemy ich dziś bronić zupełnie przed zarzutem niemieckiego leksykografa Ernesta Ludwika Gerbera, który twierdził[1]) co następuje: „Wahrscheinlich hatte der Herr Vicekapellmeister, der Herr Oberkapellmeister selbst, und dessen Freund, der Kapellmeister Stobaeus einen guten Teil dieser Kanons, wo nicht alle, verfertigt“. Zarzut ten był już w czasie napisania go conajmniej bezpodstawny, więc lekkomyślny a dziś musielibyśmy go nazwać wprost oszczerczym. Wśród twórców tych kanonów znajduje się przecież cały szereg kompozytorów, zarówno obcych, jak i polskich, z których niejednemu należy się osobna monografja. Z tego też powodu podam przy niejednym (jak i dotąd to czyniłem) szereg szczegółów może nawet dla przyszłej historji kapeli warszawskiej obojętnych, przyczem zwrócę większą uwagę ze zrozumiałych względów na Polaków. Jak dotąd tak i w dalszym ciągu niniejszego artykułu trzymam się porządku chronolo

[1]) Neues Historisch-Biographisches Lexikon der Tonkünstler, t. IV, Lipsk 1813, str. 25.

gicznego — więc odbiegam od kolejności przyjętej przez Matthesona [2]) — wysuwając jedynie naprzód twórców cudzoziemskich, by po nich omówić w jednym ciągu Polaków.

Jan G o m m e r (pisany rzadziej Gomer), instrumentalista kapeli i ławnik warszawski, należy z pośród cudzoziemców (jeśli go jeszcze do nich zaliczymy wobec prawdobodobnego zupełnego spolonizowania) do najstarszych członków kapeli pomiędzy kompozytorami kanonów z r. 1643. Poliński twierdzi [3]), że Gommer służył w kapeli ponad 40 lat, co wobec znanej Polińskiemu daty śmierci Gommera (1654) wskazuje na to, że Gommer wstąpił do kapeli na kilka lat przed r. 1614. Istotnie wiadomości zebrane przezemnie potwierdzają dane, uzyskane przez Polińskiego. W r. 1620 dowiadujemy się z okazji udzielenia Gommerowi pensji rocznej w wysokości 48 fl. że „famatus J. Gommer d i u t u r n a obsequia praestitit". W r. 1622 ustępuje Gommer Jarzębskiemu (Adamowi) pensję 42 fl. „ex theloneo Cracoviensi" [5]). W r. 1626 był już G. żonaty z Elżbietą Betinówną [6]), z której miał córkę Zofję, wydaną później za niejakiego Antoniego Pestę. Tej to córce zapisze później (r. 1645) druga żona Gommera, Agnieszka Golemowska, jako bezdzietna, swą majętność [7]). W r. 1627 stwierdza znowu akt nadania Gommerowi 150 fl. pensji rocznej z Żup wielickich, że G. pełni służbę „a multis annis" [8]). W r. 1629 zrzeka się G. pensji 158 fl. na rzecz Samuela Stokrockiego [9]). Dalsze wzmianki o Gommerze spotykamy w r. 1638 [10]), 1641 [11]) i 1642 [12]). Gommer jest często świadkiem przy akcie nadawania obywatelstwa warszawskiego zarówno muzykom jak i niemuzykom. Za jego to wstawiennictwem i w jego obecności przyjął obywatelstwo Hieronim Cesari i Jan Bischoff [13]), obaj muzycy kapeli królewskiej. Jest prawdopodobne, że rodzina Gommerów, zasiedziała widocznie dość już dawno w Warszawie, była dość liczna, a wśród niej mogło być kilku Janów. Często spotyka się bowiem w aktach to imię bez możności upewnienia się, czy w danem miejscu jest mowa o muzyku królewskim. Nie stwierdziłem n. p. czy można z całą pewnością odnieść do naszego Gommera następującą notatkę z r. 1651: „Fa-

---

2) Grundlage einer Ehrenpforte, Hamburg 1710, wydanie M. Schneidera, Berlin 1910, str. 71 — 72.

3) Dzieje muzyki polskiej, str. 129.

4) M, nr. 166, str. 38 i 270.

5) M, nr. 167, str. 102.

6) M, nr. 173, str. 236.

7) L. civ. nr. 552, r. 1645, str. 75 i 81v.

8) M, nr. 173, str. 414 i M, nr. 176, str. 88.

9) M, nr. 177 str. 218v.

10) L. Cop. 1621 — 47, str. 170.

11) L. civ. nr. 551, r. 1641, str. 94v i 108.

12) Tamże, r. 1624, str. 91 i 93v.

13) Regestrum seu Album civium A. V., r. 1648.

natus Ioannes Gommer, famatorum Laurentii Gommer et Annae Brandis coniugum, civium Reg. Lotariensium ducatus Brunsuiciensis filius legitimus"[14]). Mimo niepewności, do kogo należy ją odnieść, możemy jednak wysunąć wniosek, że rodzina Gommerów przybyła do Warszawy z Brunszwiku.

Giovanni Maria Brancarini zajmował według Polińskiego[15]) w kapeli stanowisko pierwszego alcisty za czasów Scacchiego, a później, za czasów B. Pękiela, więc na starsze lata, zeszedł do roli drugiego alcisty. Daty wstąpienia do służby i daty śmierci Brancariniego nie zdołał Poliński ustalić. W zbadanych przezemnie źródłach zjawia się Joannes Maria Brancarini (polonizowany później oczywiście na Dzian Marię Brankariniego a nawet Brankarynowskiego) po raz pierwszy z początkiem r. 1623. Odnośny dokument, nadający mu pewne uposażenie, wspomina, że jego „continuam assiduitatem et non vulgarem dexteritatem in Capella Nostra singulari prosequamur benevolentia"[17]). Mimo tej wzmianki o continua assiduitas, w następnym roku (1624)[18]), a nawet i w r. 1626 źródła mówiące o „sungularia ipsius merita, quae Nobis praestat"[19]), są jednak jeszcze powściągliwsze co do określenia ilości lat służby za pomocą ogólnie przyjętej formuły „iam diu" czy „a compluribus annis". Ostatni zwrot spotykamy dopiero w r. 1630 w nadaniu Brancariniemu pensji rocznej 200 fl. z Żup wielickich[20]). Świadczyłby on o tem, że Brancarini mógł wstąpić do służby na kilka lat przed r. 1620. W r. 1633 otrzymał Br. wraz z żoną Anną od burgrabiego miasta Osieka, Kaspra Dunina, „praefecturam Silvae vulgo Leśnictwo dictam in oppido Osiek"[21]). Widocznie był już wówczas Br. również na usługach burgrabiego, nie przestając zresztą być nadal muzykiem kapeli królewskiej[22]), o czem wyraźnie wspomina jednak dopiero notatka z r. 1645: „Brancarini... musicus S. R. M. et Burgrabii Osiecensis[23]). Natomiast niezbyt wyraźnie zdaję sobie sprawę w tej chwili z wiadomości o „successores olim Joannis Dzian (?) Maria Brancarini" z r. 1645 (wtorek po dominica Exaudi), wiadomości niewyczerpująco wynotowanej z Libri civium[24]). Świadczyłaby ona

---

[14]) Tamże, r. 1651.

[15]) Op. cit., str. 128.

[16]) Tamże, str. 142.

[17]) M, nr. 169 str. 146v i dalsze wzmianki z tegoż roku na str. 223v, 237v, 234.v, 238, oraz M, nr. 170 str. 414v.

[18]) M. nr. 172, str. 4 i 24.

[19]) M, nr. 174 str. 189.

[20]) M, nr. 178, str. 171v.

[21]) M, nr. 180, str. 20v.

[22]) Donacje, nr. 49, str. 1447, r. 1640.

[23]) L. civ. nr. 552, r. 1645, str. 21.

[24]) Nr. 552, r. 1645, str. 133v.

o tem, że Brancarini zmarł w r. 1645, co jednak pozostaje w sprzeczności z badaniami Polińskiego [25]) i mojemi dalszemi notatkami. Poliński utrzymuje, iż Brancarini pobierał jako drugi alcista w r. 1650—51 florenów 1200 rocznie. Nietrudno stwierdzić, że Poliński oparł się na spisie członków kapeli, wyszczególnionych w książce p. t. Zapłata dworu Króla JMCI [26]). W spisie tym istnieje istotnie między śpiewakami po Forsterze — Sr. Dzian Mary, niema jednak nigdzie jego nazwiska. Niejasna ta sprawa wymaga dalszych badań.

Hieronim Cesary był według Polińskiego [27]) instrumentalistą w kapeli od r. 1620 do r. 1647, później zaś do r. 1655 był w kapeli królewicza Karola Ferdynanda, biskupa płockiego, potem znowu w królewskiej. Do skromnej notatki Polińskiego nie dorzucają moje badania takich nowych wiadomości, któreby mogły w większej mierze przyczynić się do oświetlenia dziejów kapeli królewskiej czy kapeli królewicza. Hieronim Cesari, zwany również Cesarinim, a pisany czasem z łacińskiego Caesari, z polska zaś Cezary i Czesary, był synem Hieronima (seniora) i Elżbiety Alantówny. W r. 1646 zawarł związek małżeński z Marjanną, córką Mikołaja Machnicza [28]). W r. 1648 (wzgl. 1649) przyjął obywatelstwo warszawskie [29]). Z pewnej dotacji zaś z r. 1649 [30]) dowiadujemy się w przybliżeniu o latach jego służby: „ultra traginta aliquot annos tum Serenissimo piae memoriae Sigismundo III, Parenti Nostro et Wladislao IV Fratri Nostro charissimo, quam etiam Serenissimo Carolo Ferdinando, Poloniae et Succiae Principi, Fratri Nostro charissimo in Capella Nostra suam integritatem et fidelia obsequia summa cum virtutis commendatione exhibuit“. Na podstawie tej notatki należy więc jedynie przesunąć o kilka lat wstecz od daty podanej przez Polińskiego (1620) datę wstąpienia Cesarego do kapeli królewskiej, natomiast nie można wysnuwać z niej wniosku o nieobecności Cesarego w kapeli Jana Kazimierza, gdyż Cesarego brak dopiero w spisie członków z r. 1650—51. Przecież w r. 1648 nazywa się go jeszcze wyłącznie muzykiem Sacrae Regiae Maiestatis [31]), mimo że na podstawie powyższej notatki musiał on wówczas być już również na służbie królewicza Karola Ferdynanda. Dopiero w r. 1651 (chrzest córki Marjanny [32]) i w r. 1652 [33]) nosi Cesari wyłącznie tytuł „Musicus Sere-

---

[25]) Op. cit. 142.
[26]) Nr. 305, Dochody i wydatki prywatne królewskie, str. 10, 52, 86 i 87.
[27]) Op. ict. 124.
[28]) L. Cop. 1621 — 47, str. 283.
[29]) Regestrum seu Album civ. A. V., r. 1648.
[30]) M. nr. 191, str. 218.
[31]) Regestrum seu Album c. A. V., r. 1648.
[32]) L. Bapt. 1649 — 1659, str. 103.
[33]) L. civ. nr. 553, r. 1652, str. 62v.

nissimi Principis Caroli", czy „Capellae Caroli Ferdinandi musicus". Od r. 1657 [34]) po rok 1664 [35]) wraca przy jego nazwisku tytuł „Musicus S.R.M.".

Do grona muzyków, którzy podobnie jak Gommer, Brancarini i Cesari znaleźli się w kapeli królewskiej prędzej, niż ich przyszły naczelny kapelmistrz M. Scacchi, należy jeszcze Alessandro Paradisi. Chociaż skromne mamy dotąd o nim wiadomości, wiemy jednak, że już w połowie r. 1624 otrzymał „consensus ad eximendam sculteliam in villa Klawiter et tabernam in villa Suecia in Capitaneatu Valecensi existentem, de manibus nullo iure possessorum [36]). O tem że pozostawał stale w kapeli, świadczą lata 1641 [37]) i 1642 [38]), w których zauważymy jego nazwisko z tytułem: „S. R. M. Musicus" wśród świadków małżeństw, zawartych w kolegjacie św. Jana. Po pamiętnej dacie „1643" spotkamy go jeszcze w spisie członków kapeli Jana Kazimierza z r. 1650—51 [39]), gdzie Signor Paradisi figuruje jako basista.

Do znanej dosyć dokładnie biografji Baltazara Ferri'ego [40]), którego mimo jego młodego wieku (ur. w r. 1610) musimy tu zamieścić ze względu na pewną datę powołania go do kapeli (r. 1625), nie mogę dodać żadnych szczegółów poza tym, że „Excellens Dominus Balthasar Feri (tak!), S. R. M. suppremus musicus" przebywał w Polsce jeszcze w r. 1654 [41]) i że ścisłą jest wiadomość Polińskiego, iż Ferri służył w kapeli aż (niemal) do czasu rozproszenia jej z powodu wojny szwedzkiej, poczem przeniósł się na dwór wiedeński (do 1680) [42]).

Zupełnie nie jest dotąd jeszcze znany Adam Gobiatus. Jeśli o nim wspominam w tem miejscu, to czynię to jedynie z tego powodu, iż w r. 1650 i 1651 [43]) otrzymuje Gobiatus co pół roku po 300 fl., jako członek „privilegiatus" kapeli, a więc nieczynny. Czyżby z powodu starości?

Jan Bischoff, syn Andrzeja i Katarzyny Leslau'ówny, obywateli miasta Olsztyna, opuścił na częste listowne żądania Er. Leslaua dobre miejsce w Niemczech a przybył do Polski na usługi królewskie w tym również celu, aby być bezdzietnemu Leslauowi pomocą w starości przy gospodarstwie [44]). Jakkolwiek data przybycia Bischoffa do Polski nie jest nam znana, to jednak jest pewne, że Bischoff był członkiem kapeli królewskiej jeszcze za życia Zygmunta III, a więc przed r. 1632, o czem świadczy zwrot, że Bischoff

---

[34]) L. Bapt. 1649 — 59, str. 280.

[35]) L. matr. 1647-72, str. 274.

[36]) M, nr. 169, str. 467.

[37]) L. Cop. 1621 — 47, str. 215.

[38]) Tamże.

[39]) Zapłata dworu Króla JMCi, nr. 305, str. 10, 52, 86.

[40]) Eitner, Quellenlexikon, t. III str. 429 i Poliński, str. 122.

[41]) L. Bapt. 1649 — 59, str. 191 i 205.

[42]) Eitner, l. c.

[43]) Zapłata dworu król., str. 10v, 52 i 86.

[44]) Acta officii Cons. Civ. A. V. nr. 27, str. 227 i 275 (r. 1641).

służył „a multis annis Nobis“ (Władysławowi IV) et Parenti“ [45]). Wobec tego że Bischoff zmarł według Polińskiego [46]) w r. 1670, można z pewnem prawdopodobieństwem przypuścić, iż B. przybył do Polski pod sam koniec panowania Zygmunta III, a więc przed r. 1630, co zgadzałoby się również ze wzmianką o podeszłych latach Leslaua, zmarłego, jak ju zaznaczyliśmy, między r. 1636 i 1640. W r. 1642 poślubił Bischoff Agnieszkę Ginterową [47]), było to zaś powtórne jego małżeństwo, które zawarł mając bliżej niewymienione dzieci z pierwszego [48]). W r. 1646, a później w r. 1658 spotykamy go w księgach parafji św. Jana Chrzciciela w Warszawie w charakterze świadka przy małżeństwach [49]). W r. 1648 przyjął obywatelstwo warszawskie, przyczem zaznaczono w odnośnym akcie, że „possessionem sufficientem circa uxorem suam habet“ [50]). Wzmianki o nim, jako o muzyku królewskim, spotykamy jeszcze w r. 1651 [51]), 1654 [52]) i 1658 (p. wyżej).

Jan S c h m i d t, S. R. M. Capellae organarius, był synem Wawrzyńca i Reginy Jostowej, „civium Lubawiensium in Dioecesi Culmensi“ [53]). Niewiadomo dotąd, kiedy wstąpił do kapeli, gdyż żadnego światła nie rzuca na tę sprawę akt zwolnienia jego domu, znajdującego się „in platea Frecka“ od ciężarów. Czytamy bowiem w nim tylko zwrot: „bene cognitam habentes Egr. J. Szmit... eximiam in arte musica tangendorum organorum peritiam“ [54]), a więc zwrot pozbawiony wzmianki o latach służby w kapeli. Schmidt był w niej czynny w każdym razie w r. 1638, w którym zawarł ślub z Krystyną „de Varsavia“[55]), t. j. Krystyną Zatońską [56]). W r. 1649 przyjął obywatelstwo warszawskie. Pozatem pojawia się jego nazwisko w r. 1647 [58]), 1650 [59]), 1653 [60]) i 1655 [61]), zaś Poliński wie o nim tylko tyle, że organista Schmidt należał do garstki artystów pozostałych Janowi Kazimierzowi jako pamiątka po świetnej kapeli [62]).

---

[45]) Acta offici Cons. Civ. A. V., nr. 30, str. 61v (r. 1646).
[46]) Op. cit. str. 129.
[47]) L. Cop. 1621 — 47, str. 243.
[48]) Acta officii, nr. 29, str. 460.
[49]) L. Cop. 1621 — 47, str. 283 i Lib. Matr. 1647 — 72, str. 218.
[50]) Regestrum seu Album civ., r. 1648.
[51]) L. civ. nr. 513, k. 34.
[52]) L. civ. nr. 553, str. 5v.
[53]) Regestrum seu Album civ., r. 1649.
[54]) Donacje, nr. 51, str. 82 (1648).
[55]) L. Cop. 1621 — 47, str. 163 (27.I.1638).
[56]) Acta officii Cons. nr. 32, str. 52v.
[57]) Regestrum seu Album, 1649.
[58]) L. civ. 552, r. 1647, str. 34v.
[59]) L. civ. nr. 552, str. 40 (1650).
[60]) Acta officii C. nr. 32, str. 52v.
[61]) L. civ. nr. 553 (1654), str. 26v i 31v. (r. 1655).
[62]) Op. cit. str. 143.

Kasper F o r s t e r, ur. w r. 1617, zm. w r. 1673 [63]), mógł być w kapeli — ze względu na to, że wiemy, iż pobierał nauki u Scacchiego — około r. 1633 (więc jako 16-letni młodzieniec). W r. 1639 (26 stycznia) pobłogosławiono związek małżeński „inter Gasparium Forszter de Gedania, S. R. M. musicum et Ursulam Gnilbultówna alias Petardowa“ [64]). Czyżby ta notatka tyczyła 22-letniego Forstera, czy też może odnosi się do Kaspra Forstera seniora? Młodszy Forster, twórca kanonu z r. 1643, był jeszcze czynny w kapeli w r. 1650 i 1651, zaś od r. 1652 do 1654 znajdował się we Włoszech. W r. 1654 był w Polsce nieznany bliżej Jerzy (Georgius) Forster muzykiem Króla JMCi [65]). Bliższe szczegóły o Forsterze znajdujemy w leksykonie Eitnera [66]).

Franciszkanin Wincenty S c a p i t a d a V a l e n z a (1593—1656) wstąpił do kapeli z końcem r. 1636 lub początkiem 1637, jeśli ścisłą jest wiadomość Polińskiego [67]), iż Scapita przybył do Polski po śmierci kardynała Franciszka von Dietrichstein (zm. 19. IX. 1636). Przebywał w kapeli do r. 1655, zajmując w niej w latach 1650—1651 stanowisko tenora, Eitner zaznacza, że Scapitta (tak brzmi jego nazwisko) był poprzednio muzykiem i kapelanem na dworze arcyksięcia Leopolda w Innsbruku [68]).

Jedyną wiadomością, jaką uzyskałem w swych badaniach o lutniście Antonim G a l l o t, jest notatka o jego związku małżeńskim zawartym w Warszawie w r. 1645. Brzmi ona następująco: „Matrimonium contractum inter Excellentem Dominum Antonium Gallois S. R. M. musicum et nobilem Catharinam Korzeniowska“ [69]). Gallot miał umrzeć w Wilnie w r. 1647 [70]).

O Jakóbie G r a n d i s wiemy, iż był jeszcze w kapeli czynny w r. 1650 i 1651 [71]). Zajmował stanowisko wiolinisty, za co pobierał 300 fl. rocznie.

Jan Marek S c a l o n a służył w kapeli nadal p owojnie szwedzkiej, jeśli w notatce „Nobilis Ioannes Maria Schalona, musicus Capellae S. R. M.“ (1658) [72]) uznamy imię „Marja“ za pomyłkę (zamiast „Marek“).

Tyle zdołałem dotąd zebrać notatek o cudzoziemskich kompozytorach kanonów z „Cribrum“ Scacchiego (1643). Wliczając do nich wiadomości zebrane przez Polińskiego o J a c o b e l l i m i E u t i t i u s i e, przekonamy się, że nie wiemy dotąd nic jeszcze o trzynastu innych cudzoziemcach w publikacji Scacchiego.

---

63) Eitner, Quellenlexikon t. IV, str. 14 i Poliński, op. cit. str. 128 — 129.
64) L. Cop. 1621 — 47, str. 131.
65) L. Bapt. 1649 — 59, str. 175.
66) Loco cit.
67) Op. cit. 129.
68) Quelllenlexikon, t. VIII, str. 449.
69) L. Cop. 1621 — 47, str. 267.
70) Eitner, Quellenlexikon, t. IV, str. 136.
71) Zapłata dworu Króla, str. 52 i 86.
72) Donacje nr. 52, str. 1408.

III.

W szczęśliwszem położeniu jesteśmy w stosunku do polskich twórców kanonów. Niemi właśnie mam zamiar zająć się obecnie.

Najstarszym człowiekiem kapeli z grona Polaków był w czasie wydania „Cribrum" (1643) Jerzy S z y m o n o w i c z, identyczny według przypuszczenia Polińskiego [1]), a twierdzenia Z. Jachimeckiego [2]) z Georgiusem Simonidesem. Na czas wstąpienia jego do służby rzuca jasne światło następujący akt z dnia 1 marca 1633 r.: [3])

> „Egregius Szymonowic de Rymanów musicus Capellae R. M. in numerum servitorum recipitur.
>
> Quia Nos perspectum commendatumque habentes promptum Divo Parenti Nostro inserviendi studium Egregii Georgii Szymonowicz Musici Capellae Nostrae in oppido Rymanów, ex honestis Parentibus nati, quod tum praeclare testatus est cum Roma, ubi supra quatuordecim annos magna cum suae professionis laude versatus est, ab ipso evocatus obsequiis illius admotus esset, quae continuo octodecem annorum spatio summa cum pietatis, modestiae, virtutis ac diligentiae laude praestabat, et modo Nobis ipsis praestare constanter non desinit, faciendum nobis duximus ut sicut Divus Parens noster virtuti et arti ipsius liberali, in qua ceteris excellit, impensius faciendo, id a Generoso olim Martino de Żmigrod Stadnicki Castellano Sanocensi, haereditario eius Domino obtinuerat, ut se omni in eum iure et Dominio ad Acta Cancellariae Minoris Regni, uti ex iisdem patet, abdicaret et liberum immunemque faceret. Sis Nos quoque... eum in numerum servitorum nostrorum cooptamus".

Z powyższego wynika, że Szymonowicz, rodem z Rymanowa w Małopolsce, służył w kapeli za czasów Zygmunta III przez 18 lat, t. zn. od r. 1614, poprzednio zaś bawi w Rzymie przez 14 lat zgórą, więc począwszy od r. 1600 czy może 1599. Na muzyka, który w sztuce swej „caeteris excellit", spływają obficie dowody łask i pamięci królewskiej, a obojętna może dla dziejów kapeli sprawa uposażenia tego czy innego muzyka oddaje nam nieocenione usługi przy kontrolowaniu, jak długo i bez przerwy dany muzyk przebywał w kapeli. I tak odnośnie do Szymonowicza w r. 1620 „advocatia in villa Gostwica Capitaneatus Sandecensis Georgio Simanowic (!) confertur" [4]). W r. 1622 zaznacza już akt przy okazji nadania Szymonowiczowi pensji 144 fl. pol. z cła królewskiego, iż Szymonowicz „servitia a plurimis annis summa fide et dili-

---

[1]) Op. cit. str. 129.

[2]) Kontrapunkciści polscy w kapeli Władysława IV, w „Młodej muzyce", Warszawa. 1909, nr. 19, str. 3.

[3]) M, nr. 180, str. 79

[4]) M, nr. 166, str. 284.

gentia exhibuit“ [5]). W r. 1624 otrzymał Sz. pensję 125 fl. z Żup wielickich po śmierci niejakiego Sebastjana Piki (nazwisko: Pika), również muzyka królewskiego. W następnym roku (1625) przyznał mu Zygmunt III z tychże samych żup pensję roczną 130 fl. „post obitum Venerabilis Laurentii Bartholetti, musici Nostri vacantem“. W r. 1626 spotykamy nazwisko Szymonowicza wśród świadków małżeństwa [6]). Z r. 1633 pochodzi wyżej cytowany akt. W r. 1637 otrzymał Szymonowicz pozwolenie na rozbudowę swego domu, leżącego między domem Baryczki a domem spadkobierców Gizy „a posteriori parte versus Vistulam“ [9]); z aktu tego dowiadujemy się zarazem, że Sz. był żonaty z Barbarą Zaleską. W 10 lat później (1647) był już powtórnie żonaty z Katarzyną Ławówną. Z pierwszego małżeństwa pozostały dwie córki, z których Annę wydał w r. 1640 za mąż za Wawrzyńca Kazimierza, aptekarza z Łowicza [10]). W notatce o tym fakcie jest Sz. nazwany „Georgius musicus, hoc est Cornecista S. R. M.“. Księgi parafjalne kolegjaty św. Jana wymieniają Szymonowicza jeszcze w r. 1650 [12]) i 1652 [13]).

Obok Szymonowicza należy do najstarszych polskich członków kapeli (najstarszych w znaczeniu czasu wstąpienia do kapeli, a nie w znaczeniu ilości lat życia) A. Jarzębski i Strzyżewski.

Do dość wyczerpującego życiorysu Adama J a r z ę b s k i e g o, skreślonego przez Wł. Korotyńskiego we wstępie do wydania „Gościńca“ Jarzębskiego (1643) [14]), oraz do poprzednio już przez Polińskiego w „Dziejach muzyki polskiej“ [15]), dodam już niewiele szczegółów. Muszę jedynie zaznaczyć, że Korotyński ograniczył się (sądząc z wiadomości, jakie posiadał o Jarzębskim i jakie sam cytuje) do przeglądnięcia ksiąg radzieckich i wójtowskich miasta Starej Warszawy, które mu dostarczyły pożądanego materjału tylko do okresu lat między r. 1630 i 1660, resztę zaś wymiarkował z samego „Gościńca“. Uwagi Korotyńskiego uszły akta Metryki koronnej, które przyszły twórca monografji o Jarzębskim będzie musiał wyzyskać. Przynoszą ona począwszy od r. 1620 (a nie wykluczone, że i wcześniej) stale jakąś wiadomość o pomnażaniu się majątku Jarzębskiego dzięki łasce królewskiej, o którą ten muzyk, poeta i architekt umiał się ubiegać. O ile chodzi o ustalenie daty wstąpienia Jarzębskiego do kapeli, to — jak dotąd — jedynie metryki rzu-

---

5) M, nr. 168, str. 46v.
6) M, nr. 169, str. 434.
7) M, nr. 173, str. 95v.
8) L. Cop. 1621 — 47, str. 80.
9) M, nr. 182, str. 307v.
10) L. civ. nr. 552 (r. 1647), str. 73v.
11) L. Cop. 1621 — 47, str. 198.
12) L. Bapt. 1649 — 59, r. 1650, wrzesień.
13) L. Matr. 1647 — 72, str. 82.
14) Warszawa 1909, str. XI — XXII.
15) Str. 129 — 130, 134, 135.

cają na tę sprawę pewne światło. Na ich podstawie dowiadujemy się, że w r. 1620 był Jarzębski „familiaris Serenissimae Infantis Sueciae, Sororis Nostrae“ [16]). Pod rokiem 1621 czytamy, że Jarzębski był muzykiem kapeli i to członkiem jej odznaczającym się „singulari in arte musicae peritia“, oraz „prompto et indefesso ad obsequiendum nobis studio et desiderio“, a to „ab aliquot iam annis“. Wspomiano też w r. 1622 o „singulares Egregii A. Jastrzębski musici Nostri ingenii dotes“ [19]). Wobec dość ścisłych notowań takich zwrotów, jak „ab aliquot annis“, czy „a multis iam annis“, czy „ultra triginta aliquot annos“, na których ścisłości zależało najwidoczniej samym muzykom, gdyż na im większą ilość lat służby mogli się powołać, tem więcej mogli liczyć na pomyślny obrót swej sprawy, możemy odnośnie do Jarzębskiego nie bez pewnego prawdopodobieństwa zaryzykować twierdzenie, że wyrażenie „ab aliquot annis“, pochodzące z r. 1621, tłumaczone bardzo ostrożnie, wskaże nam na r. 1619, jako najpóźniejszą datę wstąpienia Jarzębskiego do kapeli, a na rok 1611, jako datę, w której jeszcze Jarzębskiego w kapeli nie było. Dalsze wiadomości o dotacjach uzyskanych przez Jarzębskiego w latach 1623—25, 1628 i 1645 są zawarte w poszczególnych księgach metryk; podaję je w uwadze [20]).

Z dwóch synów Jarzębskiego starszy, Szymon Jarzębski, był członkiem kapeli Jana Kazimierza. Urodził się pod koniec r. 1630, o czem świadczy następująca notatka z dnia 30 kwietnia 1653 r. („pridie festi SS. Philippi et Jacobi Apostolorum“): „Ex metrica baptismi eiusdem apparet eum iam vigesimi tertii aetatis suae annum plus quam medium annum attigisse“ [21]). Do kapeli wstąpił w r. 1649. Dowiadujemy się o tem z następującego cytatu z aktu, sporządzonego w dniu 8 sierpnia 1654 r.: „statim ab auspicatissimis Regalis sceptri Nostri primordiis in numerum musicorum Capellae Nostrae accersitus, artem musices instrumentalem non vulgari dexteritate et scientia, quam magna contentione et assiduitate tractando nobis exhibet“ [22]). Zajmował w niej stanowisko violisty. W r. 1657 wstąpił w związek małżeński z Dorotą Kamińską. W odnośnych księgach sporządzono w tej sprawie aż dwa akty; pierwszy z 2 stycznia 1657 brzmi: Confirmatio matrimonii inter Simonem Jarzębski, musicum violistam S. R. M. et Dorotheam Kamińska“ [23]); drugi

---

[16]) M, nr. 166, str. 340.

[17]) Tamże, str. 430.

[18]) M, nr. 165, str. 326 i 390v.

[19]) M, nr. 168, str. 131. Wiadomości z r. 1622 zawierają również: M, nr. 167, str. 102 i M, nr. 169, str. 97.

[20]) M, nr. 169, str. 161v i 414v; M, nr. 171, str. 116; M, nr. 172, str. 117; M, nr. 173, str. 53v; M, nr. 176, str. 158 i 227v; M, nr. 189, str. 213v i 333v. Nadto „Liczby i kwitacje“ (j. w.), Dochody i wydatki prywatne król., nr. 349, pod 1624, 1625 i 1639

[21]) Acta off. Cons., nr. 34, str. 43v.

[22]) M, nr. 196, str. 76.

[23]) L. Matr. 1647 — 72, str. 192.

z dnia 4 stycznia t. r.: „Contractum matrimonium inter Simonem Jarzębski musicum S. R. M. et Dorotheam Kamieńszczanka confirmavi“ [24]). Tego rodzaju nieporządne prowadzenie wówczas ksiąg urzędowych tłumaczy sam ich pisarz następującą uwagą: „Incipit metrica copulatorum in Anno Domini 1657 post recessum Svecorum sub tempus validissimae postilentiae grassantis“ [25]). Z małżeństwa tego urodził się syn Karol (chrzest: 5. XI. 1657) [26]). Poza tym rokiem spotykamy Szymona Jarzębskiego w księgach parafjalnych kolegjaty warszawskiej jeszcze w r. 1659 [27]) i 1664 [28]). W obu wypadkach jest on ojcem chrzestnym, przyczem w r. 1659 ma tytuł „musicus S. R. M.“, a w 1664 „musicus Capellae S. R. M.“ W ostatnim roku, t. j.1664 zawiera Jarzębski powtórny związek małżeński z Marjanną Karczewską [29]). Już po ukończeniu tej pracy otrzymałem od prof. A. Chybińskiego kilka szczegółów na podstawie jemu znanych źródeł warszawskich. W r. 1663 Jarzębski jest nazywany „Musicus S. R. M. et Notarius Zupparum Terrae Varsaviensis“ [30]). Nie jest pewne, kiedy zmarł, nastąpiło to jednak przed 1 lutego r. 1679, w tym bowiem dniu i roku wdowa po nim wychodzi ponownie zamąż [31]). — Jakkolwiek działalność muzyczna Szymona Jarzębskiego rozpoczęła się dopiero w roku złożenia urzędu kapelmistrzowskiego przez Marka Scacchiego, omówiliśmy ją jednak w tem miejscu, w związku z działalnością jego ojca, aby później nie wracać do rodziny Jarzębskich.

Jana S t r z y ż e w s k i e g o (także: Strzyżowskiego i Strzyżewicza) spotykamy w aktach Metryki koronnej jako muzyka i sługę królewskiego raz w r. 1620 [32]), drugi raz w r. 1631 [33]). Liber Copulatorum (1621—47) [33]a) wymienia go wraz z Samuelem (sc. Stokrockim), muzykiem S. R. M. w r. 1627 jako świadka małżeństwa. W obu notatkach brak wzmianki o zajęciach Strzyżewskiego w kapeli.

Wiolista Walenty K o ł a k o w s k i otrzymał w r. 1625 w Augustowie „bona ad fiscum regium devoluta“ [34]). W r. 1553 zawarł związek małżeński z Ewą Gostyńską z Pragi warszawskiej, pobłogosławiony w kaplicy królew-

---

[24]) Tamże, str. 200.
[25]) L. Matr. 1647 — 72, str. 191.
[26]) L. Bapt. 1649 — 59, str. 256.
[27]) Książka urodzeń 1659 — 68, str. 12.
[28]) Tamże, str. 133.
[29]) L. Matr. 1647 — 72, str. 272.
[30]) Metrica bapt. 1659 — 68 (parafja św. Jana w Warszawie), str. 12.
[31]) Metrica Cop. 1673 — 86 (tamże), pod r. 1679.
[32]) M, nr. 166, str. 126v.
[33]) M, nr. 178, str. 323.
[33]a) Str. 74.
[34]) M, nr. 173, str. 45v.

skiej N. P. Marji w kościele św. Jana [35]). W latach 1650—51 pobierał 400 fl. pensji rocznej [36]).

Organistę kapeli Samuela S t o k r o c k i e g o (pisanego raz Stokreckim) spotykamy w aktach po raz pierwszy w r. 1628 [37]). W następnym roku odstąpił mu Jan Gommer (p. wyżej) swe prawo do pensji rocznej z Żup wielickich w kwocie 158 fl. 24 gr. [38]). Dalsze wzmianki o Stokrockim zauważamy dopiero w latach 1641 — 1649. I tak w r. 1641 zrzekł się Stokrocki dzierżawy karczmy leśnej we wsi Wal („sub clave Radloviensi consistens [39]). W tymże samym roku złożył on deklarację w urzędzie radzieckim w Warszawie, w której oświadcza, iż jest winien Adamowi Gołdzie, muzykowi arcybiskupa lwowskiego, 600 fl. [40]). W związku z Gołdą jest Stokrocki wspomniany jeszcze w r. 1645, zaś na podstawie tego, iż nazwisko jego spotykamy jeszcze w roku 1649 [42]), możemy śmiało przypuścić, iż jest on identyczny z „p. Samuelem organistą", figurującym w spisie członków kapeli Jana Kazimierza w r. 1650—1651.

Wiolinista Maciej G a ś n i c k i (zwany też Gasniewiczem i Gaszniewiczem, a raz nawet Gaślińskim [43]) ,otrzyma w r. 1630 jako muzyk królewski „ad extrema vitae suae tempora octo mansi agri in villa dicta Nowa Wieś Capit. Rogoznensis in Prussia" [44]). W r. 1650 - 51 pobierał po 500 fl. rocznie [45]).

Dosyć szczegółowe wiadomości o sztorciście Grzegorzu G r a n i c z n y m podał już Poliński [46]). Według jego badań był Graniczny członkiem kapeli król. już za panowania Zygmunta III, poczem znajdował się w tejże kapeli za Władysława IV, który w nagrodę za długoletnią służbę darował mu część ogrodu zwanego Firlagowskim, położonego przy ul. Długiej w Warszawie. Również Jan Kazimierz nie skąpił grosza swemu muzykowi, skoro Graniczny zapisał testamentem z dnia 22 września 1654 r. część kamienicy w Warszawie na Krakowskim Przedmieściu dla „altarji Passionis w kościele św. Jana". Do tych wiadomości mogę tylko dodać, że Graniczny był

---

35) L. Matr. 1647 — 72, str. 115.

36) Zapłata dworu król. str. 10, 52, 86.

37) M, nr. 176, str. 157v.

38) M, nr. 177, str. 218v.

39) Protocollum Actorum Vn. Capituli Eccl. Cath. Crac. z datą 1659 (str. 2) w archiwum katedry krak.

40) Acta officii Cons. A. V., nr. 27, str. 837 i nr. 28, str. 47.

41) L. civ. nr. 552, r. 1645, str. 132v.

42) M, nr. 191, str. 232v.

43) L. Cop. 1621 — 47, str. 105 (r. 1632).

44) M, nr. 178, str. 70.

45) Zapłata dworu, str. 10, 52 i 86.

46) Op. cit. str. 124.

żonaty z Dorotą Nożanką [47], oraz że — jak wybitniejsi członkowie kapeli — uczył chłopców (śpiewaków kapeli) [48]) muzyki. Zmarł najwidoczniej w październiku r. 1654, gdyż w dniu 16 października t. r. przy przeglądzie inwentarza po zmarłym już Granicznym „instrumenta wszystkie podług testamentu JMĆ P. Capellae Magister (t. j. Pękiel) odebrał y one do Częstochowy oddać ma podług woley nieboszczykowskiey“ [49]. Brat Grzegorza J a n Graniczny był również muzykiem Króla JMCi [50]), prawdopodobnie jednak dopiero za czasów panowania Jana Kazimierza.

Wiolinista Walenty A d a m e c k i został ochrzczony dnia 14 marca 1599 r. [51]). Pochodził z Wąwelnicy. W r. 1634, w którym był już członkiem kapeli król., poślubił Elżbietę Simonszczankę czy Wojsniewczankę [52]). Począwszy od r. 1642 wiódł Adamecki kilkoletni proces z G. G. Granicznym (p. wyżej), którego oskarżał o zniszczenie domu, przyczem wyrządzoną szkodę szacował na 3000 fl. [53]). W kapeli był czynnym aż do śmierci, t. j do r. 1653 (pierwszy tydzień października), w którym uległ panującej wówczas zarazie z całą rodziną [54]). W latach 1650 - 51 pobierał po 500 fl. rocznie [55]).

Teorbanista Bartłomiej W a r d y ń s k i (i Wardęski) znany nam dopiero od r. 1643, t. j. ze spisu członków kapeli w „Cribrum“ („Xenia Apoll.“), nabył w r. 1648 od Marcina Mielczewskiego za sumę 2.500 fl. grunt wraz z zabudowaniami w Ujazdowie [56]). W latach 1650 - 51 pobierał po 700 fl. rocznie [57]). Zmarł w drugiej połowie r. 1651. Pękiel jako kapelmistrz sprawił mu pogrzeb kosztem 350 fl. [58]), które pokryła naturalnie kasa królewska.

Niewiele wcześniej od Wardyńskiego zjawia się (według dzisiejszego stanu badań) wśród członków kapeli królewskiej nazwisko M a r c i n a M i e l c z e w s k i e g o. Spotykamy je po raz pierwszy w r. 1639 [59]). Na stanowisku wyłącznie członka kapeli królewskiej pozostał on tylko do roku 1644, gdyż już w roku następnym posiada Mielczewski obok tytułu „musicus

---

47) L. civ. nr. 551, r. 1642, str. 48.

48) Zapłata dworu, str. 104.

49) L. civ. nr. 553, str. 84.

50) L. civ. nr. 513, r. 1654, karta 34.

51) Acta off. cons. C. A. V. nr. 34, str. 151.

52) L. Cop. 1621 — 47, str. 123 i L. civ. nr. 551 (r. 1647), str. 105v.

53) L. civ. nr. 551 (r. 1642), str. 121v.

54) Poliński, op. cit. str. 129 i Acta off. cons. A. V. nr. 34, str. 150 — 151.

55) Zapłata dworu, str. 10, 52, 86.

56) Donacje, nr. 51, str. 62.

57) Zapłata dworu, str. 10, 52, 86.

58) Poliński, op. cit. str. 142 — 143 i Zapłata dworu, str. 87.

59) Donacje nr. 49, str. 1195 i 1197.

Sacrae Regiae Maiestatis" tytuł „Caroli Ferdinandi Capellae Magister" [60]), później zaś — jednakże w tym samym jeszcze roku 1645 — zwą go akta już „Capellae Serenissimi Principis Poloniae et Sueciae Caroli Ferdinandi Regens". Myli się więc Poliński, gdy twierdzi [62]), że Mielczewski dopiero „po śmierci Władysława IV objął stanowisko dyrektora kapeli królewicza Karola Ferdynanda, biskupa płockiego". Z kapeli tej, której dzieje czekają również jeszcze na opracowanie, udało mi się dotąd znaleźć następujących muzyków: Hieronima Cesarego [63]), znanego już Polińskiemu [64]), organistę Aleksandra Daszkowicza [65]), Jana Wierzbowskiego [66]), Stanisława Górskiego [67]) i Jacka Kluczowskiego [68]).

Niezmiernie ważnym dokumentem dla biografji Mielczewskiego jest wciągnięty do „Acta Advocatialia et Scabinalia Civitatis Antiquae Varsaviae ab anno 1650 ad annum 1656" [69]) testament Mielczewskiego, sporządzony w dniu 8 września r. 1651, a otwarty po jego śmierci przez wdowę Jadwigę Kołaczkównę w dniu 30 września 1651. Dowiadujemy się z niego, że „Marcin Mielczewski Najjaśniejszego Karola Ferdynanda Capellae Magister", nawiedzony podówczas chorobą, lecz przytomny, poleciwszy duszę Bogu i protekcji Przenajświętszej P. Marji oraz św. Marcina, swego patrona, dziękując zarazem Bogu, że go „w wierze św. katolickiej rzymskiej stworzyć i w niej dotychczas żyć pozwala", a prosząc, by mu i w tejże wierze umrzeć dozwolił, poleca się pochować w kościele OO. Dominikanów w Warszawie. Z pośród dóbr nieruchomych posiada połowę kamienicy zwanej Ludwikowska, którą kupił wspólnie z obecną małżonką, z łaski zaś królewicza dzierży prawem dożywotniem wraz z teraźniejszą małżonką folwark Niemirów, leżący w biskupstwie płockiem i półtorej mili od Wyszkowa. Zarówno kamienicę jak i folwark zapisuje obecnej swej małżonce wraz z jej synem (Franciszkiem Sylwestrem, ochrzczonym 31.XII 1649 [70]), nakładając na nich obowiązek spłacenia ciążących długów. Dzieciom z pierwszego małżeństwa, zrodzonym z Urszuli Manuszówny, rozkazuje wypłacić 1000 zł., jako cząstkę, przypadającą na nich po ojcu z obecnie

---

[60]) Acta off. Cons. C. A. V. nr. 28, str. 186v i 221v.

[61]) L. civ. nr. 552, r. 1645, str. 168v i 169.

[62]) Op. cit. 113.

[63]) L. Bapt. 1649 — 59 pod datą 26.IX.1651, str. 103.

[64]) Op. cit. 124.

[65]) L. Bapt. pod datą 11.IX.1651.

[66]) Tamże, pod datą 3.III.1654, str. 175.

[67]) L. civ. nr. 553, str. 39v, r. 1650.

[68]) L. civ. nr. 553 (r. 1652), str. 47v.

[69]) Nr. 553, str. 143.

[70]) L Bapt. 1649 — 59, str. 22, pod datą 31.XII.1649. — Pod datą 21.XI.1650 czytamy, że odbył się w domu Mielczewskiego chrzest bez ceremonji z powodu słabości dziecka, nie nazwanego tu po imieniu, a które musiało umrzeć, jak wynika z testamentu.

posiadanej połowy kamienicy, czem niech się kontentują, bo nie wieleby im się dostało, gdyby musiały ponosić długi. Po matce bowiem ich, a poprzedniej swej żonie Urszuli Manuszównie nie otrzymał Mielczewski niczego, prócz dość małej wyprawy. Po jej zaś śmierci musiał zapłacić półtrzecia tysiąca długu, o czem ludziom nietajno, na spłatę zaś tego długu otrzymał po sprzedaniu połowy należącego do niej folwarku w Jazdowie (Ujazdowie) tylko tysiąc złotych, więc resztę jej długu zapłacił ze swej ciężkiej pracy. Dobra ruchome, jak szaty i inne rzeczy, oddaje do dyspozycji obecnej małżonki, która może według wskazanej woli rozdzielić również pomiędzy dzieci z pierwszego małżeństwa. Powinna im jednak dać dwie cyny oraz parę kubeczków srebrnych, wewnątrz złoconych z literami: *M M* (Marcin Milczewski) i *O M* (Orszula Manuszówna). W końcu wymienia testament długi, a prace kompozytorskie, czy też może jakieś instrumenty muzyczne przeznacza do kapeli królewicza: „Najjaśniejszemu zaś Panu i Dobrodziejowi memu Królewiczowi JEo MCi na oświadczenie moich wiernych usług, krwawych prac moich opera do Capellae należące podług regestru spisanego przez pana Alexandra Daszkowicza offiaruję“.

Dokument ten, doniosłego dla dziejów naszej muzyki znaczenia, rozwiewa więc raz na zawsze możliwość identyfikowania Marcina Mielczewskiego muzyka kapeli królewskiej w Warszawie, poczem kapelmistrza Karola Ferdynanda — z Marcinem z Mielca (Mielecensis), od roku 1617 — 1624 rorantystą, a od r. 1624 przełożonym kapeli rorantystów w Krakowie (Wawel), a to z powodów następujących: 1) Marcin z Mielca musiał być, jeśli jeszcze nie jako rorantysta (mógł być nim tylko ksiądz), to jako przełożony rorantystów księdzem, kapelmistrz zaś Karola Ferdynanda był dwukrotnie żonaty; 2) na możliwe zaś pytanie ,czy rorantysta nie porzucił czasem stanu kapłańskiego i przeszedł do dyssydentów zawierając związek małżeński, daje stanowczo przeczącą odpowiedź testament, świadczący o przynależności kapelmistrza królewskiego do kościoła rzymsko-katolickiego przez całe życie.

Dla ścisłości muszę jeszcze zaznaczyć, że w r. 1648 żyje w Warszawie Rev. Pater Martinus Melczewski (tak!), niewiadomo mi jednak dotychczas, czy pozostający w jakimś związku z rorantystą „Mielczewskim“. Sprawą, czy rorantysta Mielczewski był kompozytorem, w tem miejscu zajmować się nie mogę.

Wiadomości podane przez Polińskiego (dość wyczerpująco) o Piotrze Elert mogę tylko uzupełnić i poprzeć datami. W r. 1641 zawarł Elert małżeństwo z Marją Elżbietą Piotrkowczykówną w kościele marjackim

---

[71]) A. Chybiński, Materjały do dziejów król. kapeli rorantystów na Wawelu, cz I, Kraków 1910, str. 26.

[72]) Donacje, nr. 51, str. 336 — 337.

w Krakowie[73]). W r. 1643 przedstawił w Warszawie przywilej na prowadzenie księgarni, poczem w 2 lata później otrzymał „libertatem typographiam exercendi“[74]). Pozatem otrzymał Elert kilka darowizn królewskich, jak dobra Parva Lnionko w starostwie szweckiem[75]), których jednak wyzbyła się Elertowa w r. 1655, już po śmierci męża, gdyż widocznie brak jej było pieniędzy na zapłacenie licznych długów u różnych wierzycieli, a również kosztowne było utrzymanie rodziny, składającej się z czworga dzieci: Anny, Andrzeja, Baltazara i Franciszka[77]). W latach 1650 — 1651 pobierał Elert, wiolista, po 1000 fl. rocznie, oraz podobnie jak Graniczny (p. wyżej) kształcił w muzyce chłopcóww, przyszłych muzyków kapeli królewskiej.

Aleksander Delicki służył w kapeli „a primo aetatis iuvenilis flore“, za co otrzymał w nagrodę w r. 1649 „fundum seu aream ad moenia Varsaviae sitam“[78]).

Michał Kobylecki (również Kobyłecki i Kobełecki) zawarł związek małżeński w r. 1643 z Zofją Raczkówną. Nie ulega najmniejszej wątpliwości, że jest on identyczny z „p. Michałem“ ,wiolinistą kapeli Jana Kazimierza, gdyż w rachunkach z r. 1650 i 1651 jest poza „p. Michałem“ tylko jeden muzyk tegoż imienia, nazwiskiem Angielczyk[80]). Księga małżeństw z tego czasu (r. 1651) zwie Kobyleckiego również tylko po imieniu: „Excellens Dominus Michael, musicus S. R. M.“[81]), podczas gdy „Liber Baptisatorum“ przytacza go dwukrotnie (r. 1650[82]) i 1652[83]), wypisując obok imienia nazwisko i tytuł muzyka. We wrześniu r. 1654 otrzymał Kobylecki pewne dotacje od śmiertelnie wówczas chorego Granicznego[84]) (p .wyżej), a w październiku tegoż roku był wraz z Pękielem egzekutorem jego testamentu[85]).

Tomasza Włodawskiego spotykamy w aktach tylko raz, mianowicie między świadkami testamentu M. Mielczewskiego[86]).

---

[73]) O. Jan Sygański, T. J.: Metryki kościoła marjackiego i katedralnego na Wawelu. Odbitka z „Miesięcznika heraldycznego“, Lwów 1912, str. 5.

[74]) Acta off. cons. A. V. nr. 30, str. 124.

[75]) M, nr. 192, str. 28 (r. 1649).

[76]) M, nr. 199, str. 33.

[77]) M, nr. 202, str. 38 i 237.

[78]) M, nr. 191, str. 232v.

[79]) L. Cop. 1621 — 47, r. 1643, dn. 10.II.

[80]) Zapłata dworu, str. 10v, 52, 87.

[81]) L. Matr. 1647 — 72, str. 76.

[82]) L. Bapt. 1649 — 59, str. 34.

[83]) Tamże, str. 103.

[84]) M, nr. 194, str. 193 (22.IX.1654).

[85]) L. civ. nr. 553, r. 1654, str. 84.

[86]) L. civ. nr. 553, r. 1651, str. 143.

Jan Baltazar Karczewski (pisany również Jan Karczowski i Baltazar Karczewski), żonaty z nieznaną bliżej Elżbietą, zajmował w kapeli Jana Kazimierza (1650 — 1651)[87] stanowisko wiolisty. Jako muzyka królewskiego spotykamy go jeszcze w r. 1663[88]), a nawet 1676[89]).

Wreszcie zauważamy wśród członków kapeli i kompozytorów kanonów z r. 1643 Polaka nazwanego Pawłem Plasczkowskim, który według przypuszczenia Z. Jachimeckiego[90]) mógłby zwać się Pieląszkowskim. Nie znalazłem jednak w źródłach żadnego muzyka o powyższej pisowni czy brzmieniu nazwiska, natomiast znalazłem Pawła Paszkowskiego, muzyka królewskiego, który sporządzając w roku 1646 testament[91]), wyznaczył żonie i synkowi jako opiekunów: Macieja Szuflica, muzyka królewskiego, i Bazylego Laurentowicza, również muzyka S. R. M. Sądzę, że można z pewnem prawdopodobieństwem przypuścić, iż właśnie Paweł Paszkowski, a (według źródeł dostępnych Polińskiemu[92]) także „Płaszkowski" jest identyczny z Pawłem Plasczkowskim.

W tem miejscu, a raczej już po Mielczewskim i Elercie należałoby omówić działalność muzyka rozpoczynającego swym kanonem pokaźny szereg pięćdziesięciu kompozytorów z r .1643, — a więc wicekapelmistrza kapeli królewskiej Bartłomieja Pękiela. Wobec tego jednak ,że krótką biografję jego, uzupełniającą poprzednie o nim wiadomości Polińskiego i Z. Jachimeckiego skreśliłem już w „Przeglądzie Muzycznym"[93]), nie mam zamiaru tu jej powtarzać; pozatem nadarzy się może sposobność przedstawienia przyczynków do dziejów warszawskiej kapeli królewskiej pod kierunkiem Pękiela, który właśnie został następcą Scacchiego na stanowisku kapelmistrza.

Z całego, poważnego szeregu polskich kontrapunkcistów brak nam jeszcze dotąd wiadomości o Adeodacie Barochiusie (nazywającym się przypuszczalnie według Z. Jachimeckiego[94]) Bohdanem Barockim), następnie o Wawrzyńcu Deykowskim i Mikołaju Rosa (według przypuszczeń Jachimeckiego zwałby się Rożańskim[95]).

---

[87]) Tamże, r. 1650, str. 38v.

[88]) L. Matr. 1647 — 72, str. 264.

[89]) A. Chybiński, Przyczynki bio-bibljograficzne do dawnej muzyki polskiej, II. Jacek Różycki, w „Przeglądzie muz.", Poznań 1926, nr. 4, str. 3.

[90]) Kontrapunkciści polscy itd. w „Młodej Muzyce", Warszawa 1909, nr. 19, str. 3

[91]) L. civ. nr. 552, r. 1646, str. 141v.

[92]) Op. cit. str. 129.

[93]) Poznań, 1925, nr. 10 — 12.

[94]) Kontrapunkciści polscy itd., w „Młodej Muzyce", Warszawa 1909, str. 3.

[95]) Tamże.

Rzecz jasna, że i po roku 1643 przyjęto do kapeli, pozostającej jeszcze prze z5 lat zgórą pod dyrekcją Scacchiego, szereg nowych muzyków, oraz, że służyli w niej również członkowie, którzy przed tym rokiem przenieśli się z niej do innych kapel. Poliński wymienia [96]) kilku ,jak Laurentowicza, Gołdę, Szuflica i Zawadzkiego. Mogę ze swej strony dodać jeszcze dwa nazwiska: Wolfa i Nardo.

Poliński utrzymuje, że Laurentowicz (z kapeli Kazanowskiego) wchodził w skład orkiestry kapeli warszawskiej za czasów Władysława IV, zaś za czasów Jana Kazimierza był w niej pierwszym tenorem. Chodzi więc o to, czy i w jakim czasie był Laurentowicz członkiem kapeli królewskiej i jakie w niej zajmował stanowisko.

Bazyli Laurentowicz, syn Wawrzyńca Laurentowicza i Marjanny Freytakówny, żonaty z Ewą Gąsiorkówną, wdową po Macieju Szycholcu [97]), był już w r. 1642 muzykiem „Illustrissimi et Magnifici Castellani Sandomiriensis" [98]), t. j. „Adami Kazanowski Marschalci Curiae Reg. [99]). Pozostawał w tej służbie nadal i w r. 1646 [100]) i prawdopodobnie jeszcze w roku 1648, skoro w akcie przyjęcia przezeń obywatelstwa zaznaczono „musicus", lecz bez dopisku „S. R. M.". Nawet w r. 1650 zauważamy wśród egzekutorów testamentu St. Górskiego: „P. Jana Smitha J. K. M. organistę i P. Bazylego Laurentowicza mieszczanina warszawskiego" [101]). Takie zestawienie zdaje się przeczyć temu, by Laurentowicz był wówczas członkiem kapeli królewskiej, gdyż w takich wypadkach posługiwano się chętnie zwrotem: „także muzyka warszawskiego". Czyż więc Poliński nie zidentyfikował zbyt pospiesznie tenora Signore Basilio (także: „p. Basilio"), zachodzącego w spisie kapeli z r. 1650 - 51 bez nazwiska [102]) z instrumentalistą (jak sam twierdzi) Bazylim Laurentowiczem z orkiestry Władysława IV? Czy ponadto miał Poliński dowody, że Laurentowicz był wogóle kiedykolwiek członkiem kapeli królewskiej, tego również nie zdołam stwierdzić.

Adam Gołda jest istotnie nazwany „musicus S. R. M." w r. 1623 [103]), jednakże w roku 1641 mieszkał on już wraz z małżonką Moniką Hasie-

---

[96]) Op. cit. str. 129.

[97]) L. civ. nr. 551, r. 1642, str. 86.

[98]) Acta off. cons. C. A. V. nr. 29 (r. 1642), str. 364.

[99]) Tamże (1643), str. 427v i nr. 28 (1643), str. 93.

[100]) Tamże (1646), nr. 30, str. 131v.

[101]) L. civ. nr. 553, r. 1650, str. 40 i 93.

[102]) Zapłata dworu, str. 10, 52 i 86.

[103]) M, nr. 169, str. 421.

rowszczanką we Lwowie, gdzie zajmował stanowisko muzyka arcybiskupa lwowskiego[104]).

Maciej Szuflic (także Szufflicz, Szuflic i Szufflic) był muzykiem królewskim w r. 1624[105]). W Liber Copulatorum, 1621 — 47, czytamy[106]) pod r. 1636 o zawarciu małżeństwa „inter Matthiam Szufflicz percutientem lyram in Capella S. R. M. aut Violam, et C. Brodzianka". Wiemy również, że jest on muzykiem królewskim i w r. 1639[107]) i 1650-51[108]) i w r. 1653[109]). Musiał być cenionym na dworze, skoro w ostatnim roku został z pośród członków tegoż dworu przeznaczony wraz z kapelmistrzem Pękielem i architektą Tytusem Liwiuszem Boratinim do towarzystwa i obrony królowej, gdy król wybrał się na wojnę z Tatarami. Nieobecność więc tak cenionego muzyka wśród kompozytorów kanonów z r. 1643 możemy sobie wytłumaczyć tylko chwilową nieobecnością Szuflicza w Warszawie, czy chwilowem przejściem do innej służby.

W okresie wydania kanonów był tympanistą S. R. M. — Grzegorz Zawadzki. Wzmianki o nim spotykamy w r. 1641[110]) i 1642[111]), poczem w roku 1654[112]. Jak daleko mogło sięgać jego wykształcenie muzyczne, jest — jak przypuszczam — rzeczą obojętną dla historji muzyki polskiej.

Wzmianki o Janie Wolffie (Wolph i Wulph) jako muzyku S. R. M. zauważamy między r. 1626[113]) i 1645[114]). Skoro go jednak niema pomiędzy człokami, jako kompozytorami kanonów, możemy wnioskować, że przeszedł do innej służby, zatrzymując sobie tytuł muzyka królewskiego, lub też przestał wogóle służyć z powodu podeszłego wieku, tem bardziej, że już w roku 1626 pisze się o jego „diuturna servitia", a w tym wypadku mógł był sobie zatrzymać nadal tytuł muzyka królewskiego.

O Hieronimie Nardo, Włochu, muzyku S. R. M., wiemy tylko tyle, że w r. 1645 zawarł związek małżeński z Jadwigą Leytową, wdową, obywatelką m. Warszawy. Świadkami tego aktu był sam Scacchi, Italus, Magister Capellae S. R. M.[115]). Być więc może, iż Nardo wwstąpił do służby królewskiej już po r. 1643.

Należy zauważyć, iż zachodzi możliwość następująca: jeśli stwierdzimy,

---

[104]) Acta off. cons. C. A. V. nr. 27, str. 837.

[105]) M, nr. 169, str. 421.

[106]) Str. 142.

[107]) Acta off. cons. C. A. V. nr. 27, str. 191v i 194.

[108]) Zapłata dworu, str. 10, 52 i 86.

[109]) Donacje, nr. 52 (r. 1653), str. 371.

[110]) L. civ. nr. 551 (r. 1641), str. 88v i 116v.

[111]) Tamże, r. 1642, str. 85v i 134.

[112]) Tamże, nr. 553 (r. 1654), str. 30v.

[113]) M, nr. 176, str. 115v i L. Cop. 1621 — 47, str. 93 (r. 1631).

[114]) L. civ. nr. 552 (r. 1645), str. 135.

[115]) L. Cop. 1621 — 47, str. 272.

że jakiś muzyk królewski, reprezentowany w aktach przed i po r. 1643, nie znajduje się pomiędzy twórcami kanonów królewskich, to powodem tego może być fakt, iż dany muzyk nie posiadał takiego wykształcenia muzycznego (kompozytorskiego), któreby mu pozwalało napisać kanon. W tych wypadkach — a wyszczególniliśmy ich kilka — wiarygodność autorstwa kanonów nie ulega żadnej wątpliwości, bezpodstawne twierdzenie zaś Gerbera upada samo przez się.

Tyle materjału zdołałem zebrać do przyszłych dziejów kapeli królewskiej w Warszawie. Zebrałem zaś tylko okazyjnie, bo przy pracy nad monografją o Bartłomieju Pękielu [116]). Wartość jego polega jedynie na uporządkowaniu do pewnego oczywiście stopnia chronologji, dotychczas chaotycznej, i na wskazaniu przyszłemu autorowi monografji o kapeli warszawskiej źródeł już wyzyskanych i jeszcze wyzyskać się mających. Skoro jednak materjał do dziejów tej kapeli można znaleźć, to monografja jej powinna powstać we względnie niedalekiej przyszłości. Zanim to się stanie, wszelkie, najdrobniejsze nawet przyczynki będą cenne.

(Przypisek redakcji. W jednym z najbliższych zeszytów zamieścimy dwie prace, zajmujące się dziejami kapeli królewskiej w XVI i XVII wieku).

Prof. Uniw. Dr. Adolf Chybiński (Lwów)

O KONCERTACH WOKALNO-INSTRUMENTALNYCH MARCINA MIELCZEWSKIEGO († 1651)

(Ciąg dalszy)

2. VENI DOMINE ET NOLI TARDARE. — Już sama obsada tego dzieła, ze wszech miar interesującego i niezmiernie ważnego w dotychczasowym inwentarzu muzyki polskiej I połowy XVII wieku, przypomina obsadę triowej canzony Mielczewskiego w pierwszym rzędzie, w drugim zaś koncert basowy. Dwojgu skrzypiec odpowiadają tu dwa soprany, fagotowi zaś bas wokalny, który podobnie jak w koncercie basowym jest i tu również figuracją continua. Poza triami w „Communiones“ M. Zieleńskiego (1611) i dwoma triami z b. c. Franciszka Liliusa (zm. 1657), prawdopodobnie rówieśnika (choć może nieco młodszego) naszego twórcy, nie posiadamy żadnych innych polskich utworów tego rodzaju z I połowy XVII wieku. Czasy późniejsze będą nawet obfitowały w polskie kompozycje z taką lub podobną, lecz bogatszą obsadą głosową.

Że i to dzieło zasługuje na nazwę „concerto“, dowodzi, mimo braku współkoncertujących instrumentów, już zewnętrzna strona partycji. W solowym

---

[116]) Dyssertacja doktorska Uniwersytetu Jana Kazimierza we Lwowie (1925).

koncercie znaleźliśmy zarówno mimo jak i z powodu braku zmiany taktu w całości wszelkie środki kontrastów, właściwych stylowi koncertującemu. Natomiast w koncercie triowym, który obejmuje 125 taktów (o 2 takty zatem mniej niż koncert basowy), znajdujemy stosowanie mniejszych środków kontrastu, polegających na koncertowaniu wokalnego sola i zespołów w różnem ugrupowaniu czynników koncertujących, natomiast częste zmiany taktu. O ile zaś pewien dłuższy ustęp zatrzymuje identyczną miarę taktu, to następuje kontrastowanie częstsze w rodzajach obsady głosowej. Uzmysławia to zestawienie, w którem pomijamy wyszczególnienie continua, jako głosu stałego:

Takt	1— 12,	miara taktu $\frac{3}{1}$,	rodzaj zespołu:	duet sopranów (I)
„	13— 29,	„ „ C, $\frac{3}{2}$, C	„ „	: solo basowe (I)
„	30— 49,	„ „ $\frac{3}{1}$ i C	„ „	: trio sopranów i basu (I)
„	50— 54,	„ „ $\frac{3}{2}$	„ „	: solo sopranu (I)
„	55— 78,	„ „ C	„ „	: trio sopranów i basu (II)
„	79— 83,	„ „ C	„ „	: solo basowe (II)
„	84— 87,	„ „ C	„ „	: duet sopranów (II)
„	88—103,	„ „ C	„ „	: trio sopranów i basu (III)
„	104—125,	„ „ $\frac{3}{2}$	„ „	: trio sopranów i basu (IV)[26].

Zmiany taktu odbywają się 9 razy i 8 razy zmienia się zespół. Wykazaliśmy na zewnętrznych tylko cechach koncertujący styl utworu, w którym oczywiście brak ustępów czysto instrumentalnych („symfonji“ i interludjów). I w tym koncercie basowy głos jest uprzywilejowany (2 ustępy solowe), co ponownie stwierdza upodobanie kompozytora do tego głosu, zależne od tych samych okoliczności zewnętrznych. W tym koncercie również pojemność basu sięga od F do c' (granica nieprzekroczona). Sopran I ma pojemność g' do g'', sopran II jest zamknięty w obrębie d' do f''. Są to zatem głosy równouprawnione (w myśl dawnej zasady głosów mających identyczny klucz), jak w utworach „a due canti“, a także w canzonach i sonatach ówczesnych (n. p. w sonatach triowych). To równouprawnienie daje się stwierdzić także w rodzaju prowadzenia głosów, przedewszystkiem zaś w ich krzyżowaniu. Ponieważ zarówno I jak i II sopran wymagają wzmożonej techniki śpiewackiej, przeto możemy przypuścić, iż Mielczewski był zachęcony do kompozycji tego koncertu doskonałością wirtuozowską sopranistów kapeli warszawskiej, rozporządzającej wówczas takiemi siłami, jak Baldassare Ferri, którego Jastrzębski w „Gościńcu“ (1643) nazywa „sopran raro“ i jak Kasper Forster, który według Jarzębskiego był „altystą, w bas i tenor, dyszkancistą“, a w śpiewie wogóle „virtuoso“, gdy tymczasem „Polacy sopranistowie, d a w n i to wokalistowie“ [27]), raczej więc przydatni do śpiewu

[26]) Zestawienie to nie dotyczy oczywiście f o r m y wewnętrznej utworu.

[27]) „Gościniec“, nowe wydanie (Korotyński), str. 27, w. 665 — 672 i str. 28, w. 679 i nast.

a capella, niż do śpiewu solowego. Można wyobrazić sobie zadowolenie Mielczewskiego, gdy słuchał wykonania swego koncertu, w którym śpiewali: Ferri — sopran I, Forster — sopran II i Eutitio — bas, z Pękielem lub innym organistą, wykonującym partję continua. Te stosunki ośmieliły naszego twórcę do wprowadzenia innych jeszcze do wolności i swobód, aniżeli te, które widzieliśmy w koncercie solowym. Przechodzimy do sprawy melodyki, poczynając od głosu basowego.

Obok skoków o oktawę w dół, uzasadnionych (jak poprzednio) solowym charakterem (solowego) głosu, zauważymy w t. 24/25 po skoku oktawowym w dół skok kwinty czystej w tym samym kierunku (c'-c-F), zamiast o kwartę czystą w górę: figura odpowiednia wówczas dla solowego basisty, rozporządzającego basem „serioso" (pełnia i siła głosu), znana również w ówczesnej praktyce instrumentalnej i może dopiero w niej po raz pierwszy wprowadzona. Pozatem głos basowy i obydwa głosy sopranowe nie zawierają takich interwałów, które byłyby nawet ze stanowiska ścisłego kontrapunktu godne szczególniejszej uwagi. Pękiel n. p. stosuje w jednej ze swych mszy instrumentalnych skok D-fis (według badań X. D-ra H. Feichta) oraz pewne inne interwały, przedstawiające dla wokalisty większy wysiłek muzyczny i niezawsze dające się pogodzić z tradycyjną praktyką melodyczną (w zakresie interwałów). Inni kompozytorowie kapeli warszawskiej, jak przedewszystkiem Wincenty Lilius i Marco Scacchi, oraz syn W. Liliusa — Franciszek udowodnili w szeregu dzieł, że swoboda w doborze interwałów ze stanowiska kontrapunktu jest wyrazem ducha czasu, w którym tworzyli, a więc w całej I połowie XVII wieku. Część tych swobód już wyżej wskazałem (przy omawianiu koncertu solowego). Warto wskazać na triowy koncert Fr. Liliusa „Jesu Tua dilectio" (2 soprany i bas): spotykamy tam skok kwinty zmniej. w górę, kwarty zmniejszonej w dół, 2 kwinty czyste w tym samym kierunku (lecz tylko w partji instr.). W duecie tegoż kompozytora, „Haec dies", partja basu jest trudniejsza pod tym względem, niż w utworach Mielczewskiego (ton C wzięty skokiem, kilkakrotne D, kilkakrotne c'), interwały są łączone mniej wygodnie, n. p. następstwo: d-B-D-G-g — w częściowo mniejszych nutach). Analogiczne wypadki znajdujemy w dziełach Wincentego Liliusa, także u Piotra Coppoli. Bardziej ostrożnym był M. Scacchi, nawet w dziełach pisanych w „stilo recitativo". Ale i u niego brała niekiedy górę dowolność, n. p. nawet w motecie „O Domine", gdzie głos basowy ma do pokonania skok 2 oktaw i skok duodecymy (za każdym razem w górę). W porównaniu więc z wyżej przytoczonem następstwem interwałów w utworze Fr. Liliusa jest figura: a-f-f-d-B-d w koncercie triowym (takt 72) niezbyt odległą od podobnych figur w muzyce a cappella nawet z ostatniej ćwierci XVI wieku. Obce melodyce koncertu są interwały zmniejszone i zwiększone. Panuje djatonika, przełamywana gdzieniegdzie przy modulacji przez utworzenie „sub-

semitonii modi" (jak w jednym wypadku w poprzednio omówionym koncercie basowym), jednakże nie w głosach wokalnych, lecz w continuo [28]).

Rola basu wokalnego w stosunku do basu cyfrowego jest, jak już powiedzieliśmy, ta sama, jak w poprzednim koncercie. Bas wokalny figuruje partję continua raz mniej kwieciście, innym razem (zwłaszcza w samym ustępie solowym) bardziej bogato co do ornamentyki. Objaśni to najlepiej przykład następujący:

Takt 19-30.



[28]) Dopiero szczegółowe zbadanie melodyki i kontrapunktu palestrinowskiego i popalestrinowskiego w Polsce w porównaniu z Zachodem pozwoli nam przy uzyskaniu chronologicznych danych dojść do racjonalnych wniosków treści stylistycznej. Nie ulega wątpliwości, że jest to jedno z najbardziej podstawowych zadań, utrudnionych coprawda przez brak większej ilości wydań dzieł muzyki włoskiej z końca XVI i pocz. XVII wieku. Ułatwieniem byłoby zbadanie twórczości Zieleńskiego.

Oto mamy przed sobą melodykę, która jest typową dla baroku kościelnego w I połowie XVII wieku, lubującego się w fioriturach tego właśnie rodzaju .Podobnie rzecz się ma z głosami górnemi (dwoma sopranami), które ornamentykę progresyjną łączą także z imitacją, jak dowodzi następujący przykład:

Takt 5-13.



W całym koncercie widoczna jest dążność raczej do „bel canta" niż do wyczerpania treści tekstu zapomocą środków muzycznych. Nie brak jednakże (podobnie jak w tamtym koncercie) tendencyj do „dramatycznego" zabarwienia tekstu muzycznego przez „eksklamacje", n. p. w t. 60—61 i 64—65, w których bas nawołuje Boga słowami „veni, veni" (analogja do

„Deus, Deus“ poprzedniego koncertu) oktawowemi interwałami w kierunku dolnym i powtarzaniami tej figury, przyjętej wreszcie i przez głosy górne i bas:



Powtarzanie motywów i fraz jest w tym koncercie dość częste. Błagalna treść psalmu wymagała zastosowania tego „modus procedendi“. Nie inaczej postępowano w XVI wieku, jakkolwiek nie posiadano jeszcze tylu środków wyrazu, ile ich wprowadził „stile nuovo“. Nie brak nawet w koncercie Mielczewskiego dowodów, że błagalny wyraz pragnął kompozytor stopniować w najprostszy sposób, mianowicie przez przeniesienie frazy na wyższe stopnie, jak to zresztą widać w podanym wyżej wyjątku z solowej partji basu Tu jeszcze jeden przykład podkreśli nam ten moment:

Takt 30 — 42: na następnej stronie.

W tym ustępie, będącym również przykładem techniki fugowania w koncercie Mielczewskiego, zostało nawet słowo „tardare“ zilustrowane przez dłuższą frazę ornamentalną, opóźniającą wejście ostatniej zgłoski, a niemniej przez zwolnienie tempa w kadencji. Nawet zasada dawniejsza ,aby przy powtórzeniu tego samego tekstu w ciągu utworu zachować ten sam materjał melodyczny i o ile możności techniczny, znajduje w koncercie zastosowanie, jak tego dowodzą imitacyjne ustępy przy słowach „et noli tardare“ (t. 5 i nast., t. 36 i nast., t. 110 i nast.), z zastosowaniem częściowem zasady warjacyjnej, właściwej muzyce baroku. Zasada ta jest widoczna w całym koncercie. Można powiedzieć, że pierwszy motyw zaczynający się od wznoszącej się tercji g-a-b stał się dla całej kompozycji motywem zasadniczym, przyczem dają się zauważyć następujące sposoby formowania melodycznego: 1. motyw pozostawia kierunek początkowy (wznoszący się), lecz ulega zmia

Takt: 30-42.


ve - ni ve - ni Do - mi - ne ve - ni
ve - ni ve - ni Do - mi - ne ve - ni
ve - ni Do - mi - ne et no - li tar - da
ve - ni Do - mi - ne et no - li tar
et no - li tar - da
re
re
da
re
6
6
6

nom rytmicznym (por. t. 5—6, 36), 2. motyw pozostawia ten sam kierunek. lecz zostaje ozdobiony (t. 13—14, 43, 47, 98), 3. motyw pozostawia ten sam kierunek, lecz zostaje uproszczony (tercja zam. 2 sekund ,t. 110), 4. motyw pozostawia ten sam kierunek, lecz otrzymuje nutę poprzedzającą go (t. 56, 61, 65, 76, 71), 5. motyw zostaje odwrócony (t. 19, 50), 6. motyw zostaje odwrócony i ozdobiony (t. 56, 79, 84, 90). Oto początki fraz, wywodzących się z początkowego motywu. Nie są one zatem powtarzane dosłownie, lecz poddawane warjacyjnym zmianom. Nawet dosłownie powtarzane ustępy (z zastosowaniem tej samej techniki) ulegają małym zmianom (por. t. 30—35, gdzie w sopranie I mamy natsępstwo: aa-bb-aaa, i t. 104—109, gdzie sopran I śpiewa: aa-b-aaa). Zasada zatem melodyki barokowej jest przeprowadzona z jak największą konsekwencją.

Co do techniki kontrapunktycznej nie mamy zbyt wiele do zauważenia, ponieważ wobec jedynowładztwa sił wokalnych i ich zespołu w koncercie triowym jest ona niejako a priori daleka od wszelkich komplikacyj. Odpowiada najzupełniej zasadom staroklasycznego kontrapunktu z uwzględnienieniem niewielu licencyj, które przynoci z sobą okres po r. 1600, tem jeszcze, że mimo stosowania środków kontrapunktycznych zabiera w tym koncercie głos monodja, homofonja. Nie możemy jednak bez pewnego uczucia żalu nie wspomnieć o kilku błędach, których mógł uniknąć kompozytor tej miary, co Mielczewski. W takcie 8 — 9 zauważymy między basem cyfr. a sopranem I równoległe kwinty. W t. 46 między temi samemi głosami zachodzą te same paralele, złagodzone pauzą ćwierciową w sopranie, w basie zaś nutą przejściową. W t. 55 przeciw nucie G w basie cyfr. występuje w pauzie ćwierciowej nuta c' w sopranie I jako zupełnie nieprzygotowana kwarta (myłka kopisty wykluczona). W t. 65—66 między sopranem II i basem cyfr. zachodzą oktawy równoległe, które bez szkody dla melodyki dałyby się usunąć przez skrzyżowanie głosów. Są to błędy i usterki różnych stopni, jednakże błędy niewątpliwe, w zupełnie dojrzałych dziełach nie spotykane, lub zdarzające się rzadko. Zwrócić przytem należy uwagę, że błędy te i tym podobne stale spotykamy w dziełach kompozytorów polskich XVI, XVII i XVIII wieku, i to nawet kompozytorów mniej lub więcej wybitnych, rozporządzających niejednokrotnie bardzo wyrobioną techniką. Poza temi szczegółami stwierdzamy w omawianym przez nas koncercie zupełną poprawność w prowadzeniu głosów. Wszelkie dyssonansy są dobrze przygotowane i należycie rozwiązywane. Małe, sporadyczne imitacje (także fugowania) w unisonie, oktawie, kwincie, kwarcie (także septymie wzgl. sekundzie), niekiedy nawet w formie stretta, przyczyniają się do urozmaicenia faktury, nie dającej się zresztą nazwać w całym koncercie kontrapunktyczną. Znaczną bowiem część jego zajmują ustępy homofoniczne, w których na harmonicznej podstawie basu cyfrowanego odbywają się pochody progresyjne sopranów w tercjach równoległych. Zwykle imitacja sąsiaduje bezpośrednio z para-

lelami tercji lub sekst: po kilku nutach kończy się imitacja a głosy w dalszym ciągu są prowadzone albo polifonizująco, albo wręcz homofonicznie. Jest to — jak wiadomo — jedna ze stylistycznych cech koncertującej techniki XVII wieku. Zwykle wszystkie trzy głosy mają udział w imitacjach. Sam zaś bas cyfrowy w wyższym jeszcze stopniu niż w poprzednim koncercie spełnia wyłącznie rolę harmonicznej podpory, nie biorąc udziału bezpośredniego w tektonice dzieła.

Koncert, którym się obecnie zajmujemy, jest co do stylu nowszym w porównaniu z koncertem poprzednim. Bardziej jest w nim uwydatniona homofonja wokalna mimo imitacyjnych środków, rozporządza też większemi zasobami monodycznemi w melodyce. Ponieważ dotychczasowe poszukiwania w zakresie zabytków muzyki monodycznej polskiej z I połowy XVII wieku nie wykazują analogicznego dzieła na 3 głosy solowe, przeto koncert ten Mielczewskiego posiada dla historji muzyki polskiej szczególne znaczenie. Pierwszym spadkobiercą dzieł tego stylu (2 soprany i bas z tow. instrumentalnem) stał się już za życia Mielczewskiego — Jacek Różycki, następca Pękiela na stanowisku kapelmistrza królewskiego w Warszawie. Druga połowa XVII wieku, jak również cała niemal I połowa wieku XVIII obfitować będą w utwory „a due canti e basso".

(Dokończenie nastąpi).

Dr. Henryk Opieński (Morges)

SONATY CHOPINA, ICH OCENY I ICH WARTOŚĆ KONSTRUKCYJNA

Sądy, tyczące wadliwej konstrukcji sonat Chopina łączone są stale z nazwiskiem Beethovena jako tego wzoru niedościgłego, którego Chopin naśladować nie umiał. Jest w tem „wzywaniu imienia Beethovena nadaremno" zasadnicze nieporozumienie. Jeżeli bowiem chodzi o normalną formę sonatową jaką wytworzyła epoka po-Haydnowska, to wykroczenia przeciw jej schematowi znajdziemy tak dobrze u Chopina jak u samego Beethovena. Ten ostatni stał się przecież w niektórych swych dziełach „burzycielem" uświęconej formy, na miejsce której wprowadzał genjalnie pomyślane, nowym zasadom hołdujące, a klasycznym schematom wprost przeciwne ideje. Nie jesteśmy w stanie stwierdzić, czy Chopin chciał czy nie chciał, czy wreszcie nie umiał „naśladować" Beethovena; mamy na to jednak dostateczne dowody, a w każdym razie możemy śmiało przypuszczać, że był pod wpływem pisząc swoje sonaty; niema w nich jednak naśladownictwa, natomiast jest pewne pokrewieństwo. Zmiany zaś w konstrukcji formy sonato-

wej, które Chopin uważał za stosowne dokonać „swoim sposobem“ *) były w zgodzie z ideałami Beethovena: *reformatora-rewolucjonisty*. Trzymając się ściśle rozumowania krytyków sonat Chopina, należałoby nie jednemu z dzieł Beethovena odmówić prawa do nazwy „sonaty“, jak np.: dziełu Op. 26, w której część pierwsza zastąpiona jest przez temat z warjacjami, lub tak zwanej Sonacie księżycowej, w której część pierwszą zastępuje Adagio sostenuto w formie pieśni, nie mówiąc już o trzech ostatnich sonatach: Op. 109, 110 i 111. Możnaby podtrzymywać jeden, ale tylko do pewnego stopnia usprawiedliwiony zarzut: „że Chopin nie umiał wyzyskiwać przy opracowywaniu swych sonat „komórek tematycznych“, choć tego procederu trudno nam się doszukać w wielu wcześniejszych sonatach Beethovena. Nie można też dzisiaj przesądzać, czy Chopin, gdyby był dożył wieku Beethovena i napisał tyleż co on sonat, nie doszedłby do zupełnego opanowania tej właściwej procedury symfonicznej twórczości. Dużo jest w jego sonatach momentów wskazujących, że „wiedział o co chodzi“.

Zanim zajmiemy się jeszcze bliżej stosunkiem Chopina do Beethovena, musimy zwrócić uwagę na początkowe studja Chopina, których owocem była pierwsza Sonata C-mol Op. 4.

O warszawskich studjach Chopina krytycy zagraniczni słabe mają wyobrażenie, a nawet Jachimecki w solidność jej nie bardzo wierzy na podstawie Sonaty C-mol.

Jest więcej niż prawdopodobnem, że Elsner swego ucznia na Beethovenie nie kształcił; na fortepianie piętnastoletniego muzyka leżały utwory Hummla, Riesa, Kalkbrennera, Pleyela, Hammerleyna, Hoffmeistra... Beethovena tam nie widzimy *). Ale nie trzeba zapominać, że studja Chopina odbywały się pomiędzy 1823-im a 1826-ym rokiem. Śmiem wątpić, czy istniała w owym czasie jakakolwiek w całej Europie szkoła, czy istniał gdziekolwiek nauczyciel, któryby ucznia formował na wzorach „rewolucjonisty“ Beethovena. Należy jednak przypuszczać, że Elsner, którego wielogłosowe wokalne kompozycje wykazują poważną wiedzę kontrapunktyczną, był równie dobrze obznajmiony z owym typem sonat, o których pisał Schumann w 1841-ym roku **):

„Istnieje pewien gatunek sonat, o których najtrudniej jest mówić; są to owe, jak należy skomponowane, zacne, dobrze pomyślane sonaty, jakich Mozartowsko-Haydnowska szkoła setki stworzyła, a których tu i owdzie

---

*) Że Chopin szukał z całą świadomością od najmłodszych lat indywidualnych sposobów wyrażania się, dowodem słowo w jednym z listów do Wojciechowskiego, wspominające o komponowaniu etiudy *„moim sposobem“*.

*) Porównać list Chopina do Białobłockiego z dn. 8 września 1825 r.

**) Początek artykułu Schumanna o ostatnich sonatowych „nowościach“, w którym mieści się również ocena Sonaty b mol Chopina.

pojawiają się jeszcze przykłady. Ganiąc je, ganiłoby się zdrowy ludzki rozum, który je zrobił; mają one naturalną spoistość, przyzwoity wygląd"...

Otóż niema wątpliwości, że do tego „gatunku" *Sonata C-mol* nie należała. Choć właściwie prawdziwe grzechy konstrukcyjne posiada jedynie jej część pierwsza. Brak tu kontrastu tak tonalnego jak rodzajowego pomiędzy pierwszym a drugim tematem, a raczej jest zbytnie między niemi pokrewieństwo: obydwa są w C-mol, a drugi jest zbudowany na fragmencie (takt drugi) pierwszego. Drugim kapitalnym błędem w konstrukcji jest repryza tematu pierwszego w B-mol, a drugiego w G-mol, co wyprowadza całość budowy z tonalnej równowagi. Moglibyśmy Chopina posądzać na podstawie tego o nieuctwo, gdyby Finale tejże Sonaty nie świadczyło, że z tonalnemi zasadami struktury sonatowej był on zupełnie dosatecznie obznajomionym. Kto wie zatem, czy to nie miała być próba wprowadzenia jakiegoś „nowatorstwa" — powiedzmy jednak odrazu — nieudana. O samej robocie tematycznej, przy której posługuje się częstemi imitacjami, ma Chopin niezaprzeczone pojęcie; początek opracowania tematów jest nawet zupełnie klasyczny w sensie pierwszej „manjery" Beethovena, pozatem zaznacza się już tu wyraźnie (wbrew temu, co twierdzi Jachimecki), indywidualny język muzyczny Chopina; świadczą o tem pewne załamania melodyjne, niektóre pomysły harmonizacyjne lub choćby tak charakterystyczne dwugłosowo (w prawej ręce) prowadzone passaże, posiadające nie przygodnie wirtuozowski lecz kontrapunktycznie pomyślany rysunek. Nie zagłębiając się w zagadnienie tematyczno-pomysłowej wartości Sonaty C-mol, co nie leży w sferze mego zadania, nie mogę przecież pominąć wartości *Menuetu,* który przypomina nieco Menuet z E-mol Sonaty Webera, ale jest w pomyśle bardziej interesujący. Wolno też przypuszczać, że mazurkowy charakter drugiej części Tria tegoż Menuetu, mógł być do pewnego stopnia polską odpowiedzią na walcową formę Tria w Weberowskim Menuecie. Jako eksperyment oraz zaznaczenie swych tendencji radykalno-modernistycznych należy uważać pomysł Larghetta w takcie $^5/_4$-tych, pod względem konstrukcji zupełnie normalny; pomysłowo średniej jakości.

Finale Sonaty C-mol jest, jak to już było powiedziane wyżej, najlepszym dowodem, że Chopin znał konstrukcję sonatowej formy.

Konstrukcja ta jest tu zupełnie normalna, możnaby nawet powiedzieć wzorowa: pierwszy temat w C-mol, w łącznikach formuły niemal zaczerpnięte z Beethovena (passaże na łamanych akordach zmniejszonej septymy biegnące, na podłożu wytrzymanych akordów, raz z dołu do góry w lewej ręce, raz w prawej w tym samym kierunku, z akordami w lewej); drugi temat w G-mol o charakterze chorałowym. Opracowanie tematów nieco powierzchowne ale normalne; repryza tematu 1-go w tonacji głównej, tematu 2-go w F-mol (molowa SD); powtarzający się znowu w tonacji głównej a rozpoczynający szeroko założoną kodę cały temat pierwszy wskazuje na

tendencję połączenia formy sonatowej z formą ronda. Jeżeli chodzi o charakterystykę pomysłów muzycznych, to dopiero Finale to, zbliżające się do formuł pseudo-klasycznego, bezbarwnego stylu, może zasługiwać na zarzut braku indywidualności.

Lat przeszło dziesięć upłynęło, zanim Chopin zabrał się do napisania następnej sonaty. Przez ten czas zmysł jego konstrukcyjny ciągle się rozwijał (Scherza i Ballady) i niewątpliwie zbliżył się jego stosunek do dzieł Beethovena. W kwestji tego stosunku ogólna opinja muzykografów szła długi czas za zdaniem Liszta, który twierdził, że Chopin naogół Beethovena nie bardzo lubił, że uważał go za zbyt szorstkiego i bezwzględnego. Potwierdzenie tej opinji znajdujemy w pamiętnikach malarza Delacroix, który cytuje mówione do niego przez Chopina słowa: „Tam, gdzie Beethoven jest ciemny i zdaje się nie zachowywać jedności, przyczyną nie jest rzekoma oryginalność, nieco dzika, jaką mu się zaszczytnie przypisuje, ale to, że zbacza od odwiecznych prawideł; Mozart nie czyni tego nigdy“...

Czyniąc pewne zastrzeżenia co do ścisłości w powtórzeniu wygłoszonych przez Chopina słów, możemy sobie wyobrażać, że tak istotnie mógł on myśleć, niemniej mamy dowody, że stosunek jego do sztuki Beethovena zawierał również pierwiastki podziwu Za młodu, jak to już było wspomniane, znał go mało; ale usłyszane w roku 1829-ym w Warszawie (na zebraniu u Kesslera) Trio C-dur wywołuje w nim konieczność podzielenia się wrażeniami *) z przyjacielem Wojciechowskim: „Ostatnie Trio Beethovena... coś tak wielkiego dawno nie słyszałem — Beethoven szydzi tu z całego świata“... Bliższy kontakt Chopina z autorem dziewiątej symfonji nastąpił bezwątpienia dopiero w Paryżu, gdzie na koncertach konserwatorjum, na które Chopin pilnie uczęszczał, Habeneck dyrygował dużo utworów Beethovena. Z pism de Lenza dowiadujemy się, że Chopin grał u baronowej Krudener Sonatę Beethovena Op. 26 („prawie całą mezza voce — pięknie, ale nie dosyć po męsku“); wiemy dalej od Gutmana, że Chopin lubił bardzo pierwszą część Sonaty Cis-mol Op. 27; swojemu kochanemu uczniowi Filtschowi kupił na pamiątkę, z poleceniem pilnego studjowania, partyturę Fidelja... Od de Lenza dostawał do przejrzenia ostatnie kwartety.

Z danych tych jeden szczegół zwraca specjalnie uwagę: fakt, że Chopin posiadał w swym repertuarze (a więc widocznie w niej gustował) Sonatę Beethovena As-dur Op. 26 z marszem żałobnym. Czyż nie wolno nam przypuszczać, że ta właśnie Sonata poddała mu myśl dopisania do istniejącego już Marsza żałobnego trzech części, które miały się złożyć na całość Sonaty?

Dziwnem się wydaje, że o fakcie, iż marsz napisany był na trzy lata przed Sonatą zapomniał Leichtentritt, pragnący dowieść, że Chopin z pierw-

---

*) List do Tytusa Woyciechowskiego z 20 października 1829 r.

szego motywu Sonaty wysnuł rytmy Marsza. Rzecz inna, że rozpatrując szczegółowo budowę motywów sonaty B-mol, możemy chętnie wziąć pod uwagę cytowane powyżej rozważania Leichtentritta, tyczące podświadomej pracy ducha przy wysnuwaniu jednych tematów z drugich. W każdym razie musimy uznać jako pewnik ,że Marsz był punktem wyjścia całej Sonaty, że to on inspirował poprzedzające go części oraz następujące po nim Finale.

Konstrukcja tonalna Sonaty B-mol jest zupełnie normalna. Pierwszy temat w B-mol, drugi w Des-dur, repryza w B-dur; Scherzo w Es-mol, Trio w Ges-dur; Marsz w B-mol, Trio w Des-dur, Finale B-mol. Wykluczając *celową* jedność tematyczną, w sensie wywodów Leichtentritta, nie można zaprzeczyć, że pomiędzy motywami pewne, prawdopodobnie podświadome. pokrewieństwo istnieje. I tak, mając na uwadze, że Marsz istniał już, gdy Chopin zabierał się do pisania Sonaty, trudno oprzeć się wrażeniu, że pierwszy takt wstępu, to genialne początkowe „westchnienie" wypłynęło z twórczej fantazji jako refleks skandowanego rytmu Marsza. Że część tematu pobocznego odpowiada w rysunku melodyjnym jednego z fragmentów tematu głównego *). jest to niewątpliwie zjawiskiem interesującem, ale nie zdaje mi się, aby z tego faktu można prócz stwierdzenia podświadomej przypadkowości dalsze wyprowadzać wnioski.

Interesujące a trafne spostrzeżenie Leichtentritta, że ostinato środkowego głosu ostatnich taktów Scherza przygotowuje figurę należącą do imitacji głosu dzwonów, można wyobrazić sobie jako pomysł celowo obmyślany, tylko w kierunku odwrotnym. Z nieistniejącego Scherza nie mógł Chopin wysnuć dźwięku dzwonów tylko z istniejącej już figury w marszu powstało ostinato ostatnich taktów Scherza. Nikt oczywiście nie jest w stanie dowieść, czy w procesie twórczym Chopina powinowactwa tematyczne wytwarzały się świadomie czy podświadomie, tego przecież można być pewnym, że jedność emocjonalna i nastrojowa płynęła z pełnej świadomości autora, a jednym ze środków jej otrzymania, jest właśnie owo powinowactwo tematyczne. Pomiędzy tym obrazem tworzenia a premedytowanem tworzeniem przy pomocy systemu cyklicznego jest bardzo duża różnica.

Ekspozycja Sonaty posiada klasyczną jedność; łącznik między pierwszym a drugim tematem zaledwie czterotaktowy zawiera jednakowoż całkowity materjał na kodę ekspozycji. Opracowanie tematów! czyż istotnie jest ono tak różne od beethovenowskich metod? Pozwalam sobie twierdzić przeciwnie. Porównując schematy „opracowań tematów" choćby tylko w molowych sonatach Beethovena, analogji ze sposobami Chopina znajdziemy dużo. Opracowanie tematów rozpoczyna Beethoven normalnie od motywu pierwszej w odpowiedniej tonacji durowej i bardzo często fragmen-

*) Leichtentritt: Analyse von Chopins Klavierwerken. Tom II, str. 212.

tami dwu- lub czterotaktowymi alternuje z motywem drugim **). Chopin w swoim opracowaniu tematów postępuje analogicznie: posługując się na przemiany trzema motywami, alternuje motyw „westchnienia" z pierwszym tematem, który służy mu za potężny czynnik emocjonalny; dołączający się do niego kontrapunktycznie motyw trzeci, jest samoistną melodją wysnutą z fragmentu drugiego motywu (ustęp od 13-go do 16-go taktu); temat pierwszy przechodzi następnie z basu do prawej ręki. Po powtórzeniu tego ośmiotaktowego okresu o tercję niżej (aby tem lepiej przygotować późniejszy rozpęd ku górze), temat pierwszy bierze górę modulując w nieomal karkołomny sposób aż do pedału na dominancie (tu użytym jest motyw łącznika), który doprowadza do tematu drugiego w B-dur z pominięciem tematu głównego. Tutaj spotykamy się zatem z pierwszą anormalnością formy sonatowej u Chopina, anormalnością, jak się przekonamy, celową, a którą odtąd autor metodycznie stosować zaczął. Równowaga formy nic na tej rezygnacji z pierwszego tematu przy repryzie nie traci. Chopin potrafił w opracowaniu tak umiejętnie wyczerpać swój pierwszy temat (kulminacyjny wybuch emocji w 34-ym takcie), że następujące stopniowo uspokojenie sprowadza z przekonywującą logiką pogodny rozlewny temat w B-dur ***).

Scherzo i *Marsz żałobny* pod względem konstrukcji nie przedstawiają żadnych zagadek, są jasne, proste i bez zarzutu.

Arcydzieło fortepianowej monodji: *Finale,* dużo krwi napsuło krytykom. Leichtentritt szukał wzorów czy analogji aż w Preludjach skrzypcowych Bacha, tymczasem wzory leżały o wiele bliżej. Ów „zagadkowy" utwór bez „melodji i bez rytmu" nie jest niczem innem, jak w owej epoce znaną a dzięki Weberowi i Paganiniemu nawet długi czas modną formą: *Moto perpetuo.* Jest to dłuższe lub krótsze Rondo, którego właściwością jest monotonja ruchu (nieprzerwany łańcuch szesnastek lub jak u Chopina raz wiązanych trójek); czy pierwszym autorom owych Moto perpetuo przyświecały jako wzory solowe Preludja Bacha, jest kwestją, nad którą tutaj nie ma potrzeby się zastanawiać. Za to warto powrócić do Beethovena, do jego Sonaty Op. 26 z Marszem żałobnym i zapytać: czy Finale tej Sonaty, które D'Indy w swej analizie nazywa „mouvement perpetuel", nie poddało Chopinowi idei „ogadywania po Marszu", którem jest jego „Finałek nie długi"? Efekt kontrastu, jaki wywołują grane po sobie ostatnie części Sonat Beethovena i Chopina jest w zestawieniu zupełnie analogiczny.

Dopiero w pięć lat po skomponowaniu Sonaty B-mol zabrał się Chopin do pisania drugiego swego arcydzieła wielkiej formy: Sonaty H-mol. Sche-

---

**) Porównaj schemat „opracowania tematów" Sonat Beethovena: op. 2, nr. 1. F mol, op. 10. II°1 C mol, a nawet op. 13, C mol.

***) Porównaj H. Opieński „La musique polonaise" (1918) oraz identyczne prawie wywody Leichtentritta w jego „Analyse" (z r. 1923), str. 218.

mat tonalny tej Sonaty jest tak klasycznie wzorowym, że czyni zupełnie niezrozumiałym zarzut D'Indy'ego co do dobierania przez Chopina tonacji „z korzyścią dla palcowania, a nie stosownie do potrzeb logiki architekturalnej dzieła". Część pierwsza: Temat główny H-mol, Temat poboczny D-dur; repryza H-dur. Scherzo: Es-dur (dominanta, enharmoniczne Dis-dur, a więc w tonacji Gis-mol, Paraleli tonacji H-dur), Trio w H-dur. Largo w H-dur z częścią środkową E-dur. Finale H-mol.

Zagłębiając się w konstrukcji tematycznej tej Sonaty znowu nie można sobie wytłomaczyć zarzutów D'Indy'ego o nieumiejętności wyzyskania tematów. Pierwsze nuty Sonaty: szesnastkowy biegnik z góry na dół, jest tu istotną komórką twórczą, dającą Chopinowi sposobność do wysnuwania z niej mnóstwa pomysłów co, jak wiemy, słusznie podkreślił Leichtentritt. Tak samo jądrem, z którego autor tworzy przeróżne kombinacje, jest melodja czterech pierwszych nut tematu głównego Sonaty: Fis, H, Cis, Ais. Te elementy konstrukcyjne tworzą niejako cement, który służy Chopinowi do spajania pojedyńczych członków ekspozycji. I tak począwszy od 12-go taktu biegnik szesnastkowy, używany również i w przewrotach, oraz „zwalniający biegu" w trójkowej figurze (takty 17-ty i 18-ty) prowadzi do mostu zbudowanego w formie kanonu w oktawie z którym łączy się epizod rozwijający się na pedale dominantowym tonacji drugiego tematu; epizod ten jest w całości zbudowany z fargmentów pierwszego tematu: z szesnastko wego biegnika w najróżnorodniejszych warjantach oraz z wiadomego motywu czterech pierwszych nut głównego tematu. Dwa te fragmenty kontrapunktują się w sposób niezmiernie interesujący w 35-ym, 36-ym i 37-ym takcie Sonaty.

W temacie pobocznym biegnik szesnastkowy odgrywa znowu pewną rolę służąc za podstawę figury akompanjującej drugiemu odcinkowi tegoż tematu; odcinek ten jest zresztą również w swej początkowej fazie (takt drugi) znanym nam dobrze szesnastkowym biegnikiem w rozszerzeniu. Odcinek ten posiada również (takt 58-my) figurę wysnutą z trzeciego taktu pierwszego odcinka pobocznego tematu (takt 43-ci), która dosyć ważną w dalszym rozwoju ekspozycji odgrywa rolę. Trzecia faza pobocznego tematu znowu posługuje się, jako figurą akompanjamentu, zasadniczym bieg nikiem, tym razem w odwróceniu. Jako ciemny i niezrozumiały uważanym jest powszechnie początek opracowania tematów. Jest w tem o tyle racji, że zdradza on właściwości stylowe, któreby nową, nieznaną przedtem „manjerą" szopenowską nazwać można. I pod tym względem ma rację Leichtentritt, twierdzący, iż ustęp ten odcina się od ogólnego stylu Sonaty H-mol. Zagadnienie konstrukcyjnych właściwości tego niezrozumiałego ustępu można, zdaje mi się, najłatwiej rozwiązać, uważając pierwsze jego 6 taktów (licząc od drugiej wolty) za dalszy ciąg kody, za rodzaj przygotowania do opracowania tematów, którego początek należy umieścić dopiero w 7-ym

takcie (po 2-ej wolcie). Występujące w dalszym ciągu najprzeróżniejsze pozycje początkowego biegnika — wywołują w pierwszym okresie opracowania kilkakrotne pojawienie się pierwszego tematu (w ciągłych modulacjach), poczem tenże sam biegnik przyjmuje rolę akompanjamentu do powtarzającego się (w des dur) drugiego odcinka pobocznego tematu; początek melodji tego odcinka jest (jak wyżej) rozszerzeniem biegnika. Przełożenie biegnika do sopranu na podłożu basowem figury z 58-go taktu sonaty stanowi dwutaktowy epizod, po kórym powtarza się znów drugi odcinek pobocznego tematu (w Es-dur) rozszerzony o dwa takty a następne dwa takty (z figurą basową z taktu 58-go) służą jako przejście do kanonicznej imitacji motywu rozszerzonego biegnika. Przejście do repryzy jest analogiczne z epizodem ekspozycji poprzedzającym zjawienie się pobocznego tematu, oczywiście w odpowiedniej transpozycji. Repryza stosownie do przyjętej przez Chopina metody rozpoczyna się odrazu od tematu pobocznego (w H-dur) i w dalszym ciągu nie różni się od ekspozycji. Koda na pedale toniki zbudowana jest wyłącznie z szesnastkowego biegnika, którego ostatnie powtórzenie przywodzi jeszcze początek pierwszego tematu w formie konkluzji.

Tak Scherzo jak Largo posiadają konstrukcję zupełnie normalną. Przypomnienie w akompanjamencie drugiej części Largo figury początkowego biegnika wydaje się być zbyt przygodnem, aby stąd można wyciągnąć wnioski co do jedności tematycznej.

Finale, jak je słusznie określił D'Indy jest rondem o trzech refrenach. Na niespełna trzy lata przed śmiercią napisał Chopin swoją Sonatę wiolonczelową Op. 65. Uważa się ją powszechnie, nie bez racji, za dzieło słabsze pod względem twórczego natchnienia. Niewątpliwie organizm wymęczony ciągle wzmagającą się chorobą nie był w stanie produkować z tą świeżością i siłą, która cechowała jeszcze rok lub dwa lata przedtem powstałe utwory. Niemniej pod względem czysto konstrukcyjnym Sonata ta przedstawia się jako dzieło zupełnie dojrzałe.

Schemat tonalny według wzorów klasycznych. Cześć pierwsza: temat główny G-mol, temat poboczny B-dur, repryza G-dur. Scherzo: D-mol, Trio D-dur, Largo B-dur, Finale G-mol [1]). W konstrukcji pierwszej części zwraca przedewszystkiem uwagę trzytaktowy passażowy epizod wstawiony bezpośrednio po pierwszem odezwaniu się tematu, a służący niejako za wstęp do podjęcia tegoż tematu przez wiolonczelę; epizod ten, nawiasem mówiąc, muzycznie bardzo nikły, użytym jest w opracowaniu tematów. Most melodyjny, szeroko rozprowadzony, przedłużony epizodem osnutym (podobnie jak w Sonacie H-mol) na fragmentach pierwszego tematu, prowadzi do te-

*) Należy zauważyć, że w tej kompozycji, jak i w innych z ostatniego okresu swego życia, harmonje Chopina rzadko kiedy występują jasno pod postacią toniki; są one najczęściej określone dominantą w przeróżnych jej odmianach, posiadają dużo alteracji i bardzo szybko modulują.

matu pobocznego. Łącznik skonstruowany z fragmentów tegoż tematu stanowi kodę ekspozycji oraz wstęp do opracowania tematów. Opracowanie to rozpoczyna się „klasycznie“ głównym tematem w tonacji G-dur, aby we wszystkich modulacjach dojść do F-dur, w której to tonacji odzywa się trzytaktowy passażowy epizod, alternujący dwukrotnie z odzywkami pierwszego tematu (w wiolonczeli) Chopin operując następnie według swej metody prawie wyłącznie tematem pierwszym, którego szczególna fragmenty splatają się w trzygłosowe kontrapunktyczne kombinacje: wiolonczeli, prawej i lewej ręki. Następnie zjawia się znany nam już z ekspozycji łącznik użyty w progresji (jako czynnik emocjonalnego napięcia), a wreszcie traktowany marszowo - rytmicznie fragment tematu głównego, prowadzący poprzez passażowy epizod do repryzy.

W repryzie znowu wierny swojej zasadzie opuszcza Chopin temat główny doprowadzając w sposób logiczny i celowy do tematu pobocznego (w G-dur). Rozświetlona majorową tonacją repryza przyciemnioną zostaje minorowym łącznikiem (znanym nam z ekspozycji) prowadzącym do kody, w której zakończeniu powraca temat główny pod swą marszowo - rytmiczną postacią. Scherzo zbudowane normalnie (w czterech taktach od 22-go począwszy ciekawe przesunięcia rytmiczne. Largo w formie jednoczęściowej pieśni: djalog wiolonczeli z fortepianem. Finale: Tarantella w formie Ronda: A, B, A, B, A i koda zbudowana na fragmencie tematu B.

Reasumując wyniki zestawienia schematów konstrukcyjnych Sonat Chopina możemy sformułować następujące konkluzje:

Forma Sonat tych w swym ogólnym typie ułożoną jest według stałego następującego porządku: Allegro, Scherzo, Largo, Finale (Rondo).

Formuła ta różni się od beethovenowskiej przestawieniem porządku, to jest umieszczeniem Scherza przed powolną częścią Sonaty, co u Beethovena tylko wyjątkowo się zdarza. Należy przytem również przypomnieć, że Sonaty Beethovena nie mogą służyć jako wzór szablonowy, ponieważ jak wiemy, autor dziewiątej Symfonji postępował tutaj z zupełną swobodą, a nawet bezceremonjalnością. Wystarczy przytoczyć parę przykładów z Sonat Beethovena nawet wcześniejszego okresu jego twórczości, aby się o tem przekonać. W Sonacie Op. 10 Nr. 1 brakuje Scherza, w Sonacie Op. 10 Nr. 2 brakuje Andante, nie ma Scherza Sonata Op. 13, nie ma Andante Op. 14 Nr. 1, w Sonacie tego samego Opusu Nr. 2, Finale zastąpione jest Scherzem. Wiadomo, że w Sonatach ostatniego twórczego okresu anomalje są znacznie większe.

Pod względem zachowania klasycznego porządku tonalnego, nic Sonatom Chopina (prócz w Sonacie C-mol) zarzucić nie można, jak tego przykłady tematów tonalnych każdej z poszczególnych Sonat dowodzą.

Pozostają do omówienia kwestje: zmiany w schemacie konstrukcyjnym

pierwszej części Sonaty oraz sposobu opracowywania komórek tematycznych.

Ponieważ w trzech Sonatach Chopina, pomijając młodzieńczą C-mol, konstatujemy tę samą cechę konstrukcyjną, którą jest *brak motywu głównego w repryzie* pierwszej części Sonaty, możemy z całą pewnością twierdzić, że Chopin dążył w ten sposób celowo i świadomie do stworzenia własnego typu sonatowej formy. Ponieważ dalej, zmiana wprowadzona do uświęconej formy, nie wpływa zupełnie na równowagę architektoniczną danych dzieł, przeto tendencje Chopina możemy uznać za zupełnie usprawiedliwione.

Niepodobna nam dzisiaj stwierdzić jaką była podstawa psychologiczno-estetyczna, na której Chopin budował swoją konstrukcyjną koncepcję. Przypuszczam, że nie będzie się dalekim od prawdy, przypisując rolę, jaką wyznaczył Chopin drugiemu tematowi Sonaty, zamiłowanie do śpiewnej melodyjnej frazy; nerwowy, rytmiczny niepokój (pierwszy temat Sonaty B-mol) lub energiczny, zdecydowany rytm (pierwszy temat Sonaty H-mol) mogły być w jego twórczem wyobrażeniu punktem wyjścia jednej i drugiej Sonaty, ale nie miało im być przeznaczonem wyjść zwycięsko z zawikłań opracowania tematów. Chopin dążył do spokojnego, łagodnie rozświetlonego rozwiązania. Wstawienie na początku repryzy tematu pierwszego (próbę tę można zrobić bez trudności, bo opracowanie tematów doprowadza każdorazowo do dominanty głównej tonacji) zniszczyłoby zupełnie ten wdzięk i tę równowagę konstrukcyjną Sonaty, jaką otrzymał Chopin, rezygnując z powtórzenia pierwszego tematu. Postępując jak postępował, to jest „zbaczając od odwiecznych prawideł", był Chopin bliższym romantyzmowi Beethovena niż Mozartowi, chociaż ten właśnie, jak wiemy, był jego ideałem.

A teraz kwestja sposobu opracowywania przez Chopina komórek tematycznych. Mimo zaznaczonych w stosunku do Beethovena podobieństw w konstruowaniu opracowań tematów, sposoby Chopina, za pomocą których wyzyskuje on właściwości motywów, są jednak różne od beethovenowskich. I tutaj można przypomnieć słowa D'Indy'ego, iż Chopin wyzyskuje właściwości motywów w sposób *pianistyczny.* Czy może to być jednak zarzutem? Sądzę, że nie. Od każdego kompozytora wymaga się znajomości instrumentu, na który pisze dany utwór. Muzyk, który nie zna właściwości wszystkich instrumentów i nie umie wyciągać z nich jaknajwiększej sumy dźwiękowych efektów, nie może pisać na orkiestrę. Fakt, że Chopin nietylko znał charakter instrumentu, ale że z charakteru jego umiał wyciągnąć nowe a nieznane przedtem walory, może być poczytywany mu za wielką jego zasługę. „Pianistyczność" Chopina musiała mieć pewne wspólne cechy ze stylem panującym współcześnie w przeciętnej *pozasonatowej* literaturze fortepianowej, ale różniła się od niej zasadniczo wprowadzeniem w jej jałową gadatliwość bogactwa treści tematycznej. Dzieła *sonatowe* z początku 19-go

wieku tkwiły charakterem swej dźwiękowej koncepcji częściowo w szpinecie, a częściowo stanowiły one abstrakcyjną kanwę formuł, „które można było także grać na fortepianie“, ale które nie wypływały organicznie z istoty dźwiękowej tego instrumentu. W charakterze przeważnie „rysunkowym“ (i po części perkussyjnym) współczesnego sobie fortepianu, Chopin jeden z pierwszych odgadł możliwość *barwy*. To też w Sonatach swoich był o tyle różnym od Beethovena, że starał się wyciągnąć z charakteru motywów nie tyle abstrakcyjno - rysunkowe ile fortepianowo - kolorystyczne konsekwencje. I to ujęcie formuł stylu sonatowego od strony kolorystycznej, będące pomnikową zasługą Chopina było niewątpliwie jedną z kapitalnych przyczyn długotrwałego niezrozumienia konstrukcyjnej wartości jego dzieł wielkiej formy.

Sonaty Chopina, jako dzieła sztuki wielkiej wartości, broniły się samo przez się przez przeszło pół wieku, zdobywając — mimo ujemnych o nich sądów— coraz więcej szacunku wśród pianistów i coraz więcej miejsc wśród repertuaru programów koncertowych. Wytłomaczenie teoretyczne dlaczego ta samoobrona mogła być tak skuteczną, nie przysporzy oczywiście wartości Sonatom, tak jak nie ujęły jej krytyki, jest jednak obowiązkiem potomności dopełniać rozumowaniem teoretycznem nawet to, co w sposób przekonywujący zostało już osiągniętem na drodze praktycznej.

Z KORESPONDENCJI M. KARŁOWICZA

(Z listów do G. Fitelberga)

Wydał Adolf Chybiński (Lwów).

W Zbiorach Państwowych w Warszawie (Zamek) znajduje się 20 listów i kart korespondencyjnych, pisanych przez M. Karłowicza w latach 1907—1909 do znakomitego kapelmistrza Grzegorza Fitelberga, słynnego wykonawcy dzieł Karłowicza. Ponieważ listy te zawierają szereg ważnych źródeł do poznania indywidualności Karłowicza (jako materjał biograficzny) oraz do historji nowszej muzyki polskiej, przeto po porozumieniu się z dyr. Grz. Fitelbergiem i za Jego przyjacielską zgodą, jak również na podstawie zezwolenia Dyrekcji Zbiorów Państwowych, ogłaszam fragmenty listów Karłowicza. Najstarszy z listów tych ma datę „Lipsk, 24 marca 1907“, ostatni list, pisany na krótki czas przed śmiercią tragiczną w Tatrach, ma datę „Zakopane, 12 stycznia 1909“. Listy te nie nadają się jeszcze do ogłoszenia w całości. Ogłaszamy więc fragmenty z niektórych listów i kart.

I.

Lipsk, 24 marca 1907, Härtelstr. 8... Przedewszystkiem niech mi będzie wolno raz jeszcze z całego serca podziękować Panu za umieszczenie kompozycji mojej na programie swego koncertu, za gruntowne zapoznanie się z nią i za wyborne jej wykonanie. Przypadło to na czas, gdy utwory moje skazane były

przez los na długotrwałą pokutę w szufladach. Tem większą więc miałem przyjemność, słysząc „Odwieczne pieśni" zagrane — i to tak zagrane! Raz jeszcze więc dzięki serdeczne...

II.

Lipsk, 13 maja 1907, Leplaystr. 10/II 1... Ogromnie jestem wdzięczny Panu za pamięć o mnie i najchętniej służyć Panu będę którą z moich kompozycji. Może najlepiej byłoby dać poemat, który piszę obecnie, a który w kompozycji mam nadzieję skończyć w czerwcu. Z instrumentacją zapewne będę gotów do Nowego Roku. Będzie on nosił tytuł „Stanisław i Anna Oświecimowie"; do napisania jego pobudziła mnie legienda o miłości brata i siostry Oświecimów — zapewne legienda jest Panu znana. Może widział Pan obraz Bergmann'a „Stanisław nad trumną Anny Oświecimówny"? Orkiestra w tym poemacie będzie bardzo wielka, ale chyba to przeszkodą do wykonania nie będzie, bo i Pan dużej używa... Do końca czerwca chcę pozostać w Lipsku; potem jadę tradycjonalnie do Zakopanego, gdzie do września zapewne posiedzę...

III.

Zakopane, 4 października 1907, Willa „Liljana"... Naturalnie z wdzięcznością przyjmuję propozycję Pańską! Bodajby tylko orkiestra krakowska okazała się możliwą, czego przez wzgląd na Panów (mowa o Fitelbergu i Szymanowskim, przyp. wydawcy) i na siebie szczerze życzę. Proponowałbym „Odwieczne pieśni", gdyż „Rapsodja" (litewska — przyp. wyd.) wymaga od grających większej subtelności, niż „Pieśni"... Pozostałem tego roku dłużej w Zakopanem. Mam tu bardzo dobre warunki pracy i zamierzam zabawić tutaj conajmniej do połowy listopada. Potem będę w Niemczech, na koncert krakowski (pod dyrekcją Fitelberga — przyp. wyd.) jednak z pewnością przyjadę...

IV.

Zakopane, 25. X. 1907. „Liljana"... Otrzymałem list Pański i partyturę „Sokoła" (poemat symfoniczny Fitelberga — przyp. wydawcy), spieszę więc podziękować Panu najserdeczniej za nadesłanie mi pięknego Swego dzieła, jak również za tak miłe dla mnie słowa dedykacji. Cieszę się, że mogę odwzajemnić się Panu partyturą „Powracających fal"; wysyłam ją równocześnie. Jesień mamy tutaj niebywale piękną. Korzystam z niej, ile mogę: oto świeżo wróciłem z czterodniowej wycieczki. Góry jeszcze zupełnie bez śniegu, strojne w szatę pożółkłych i zczerwieniałych traw...

V.

Zakopane, 27.XI 1907, „Liljana“ ... Bardzo będę wdzięczny za wiadomość o koncercie krakowskim, gdy już coś będzie postanowionego... Chcę proponować Panu na Kraków „Powracające fale“, nie „Odwieczne pieśni“. Głosy „Fal“ są ślicznie sztychowane, sądzę więc, że orkiestra krakowska prędzej z tą kompozycją sobie da rady. Czy zgoda? Instrumentację „Stanisława i Anny“ w tych dniach skończyłem. Dokąd się Pan uda z Rajczy (b. posiadłość X. Lubomirskiego w Małopolsce Zach. — przyp. wydawcy)? Czy do Berlina? Będę tam za kilka tygodni, może się więc zobaczymy...

VI.

Zakopane, 30.XI 1907, „Liljana“ ... Naturalnie „Stanisław i Anna“ będą do Pańskiej dyspozycji i to z wielką wdzięcznością autora. Potrzebna jest duża obsada (po 4 wszystkich drewn. dętych, 6 walt., 2 harfy). Ogromnie się ucieszyłem wzmianką o możliwości rychłego spotkania. Chociaż dopiero po Nowym Roku urządzimy się tutaj z Matką we własnem mieszkaniu, to jednak bylibyśmy Panu bardzo wdzięczni, gdyby Pan chciał uważać się za naszego gościa i choć kilka dni tu w „Liljanie“ z nami spędził...

VII.

Zakopane, 10.XII 1907, „Liljana“ ... Nie otrzymując dotąd odpowiedzi na list mój ostatni, zaczynam tracić nadzieję powitania Pana w Zakopanem, tembardziej, że w końcu tego tygodnia stąd wyjeżdżam. Plan mej wycieczki uległ zmianie o tyle, że zamiast do Berlina i Lipska pojadę tym razem do Wiednia. W jednym z listów wspominał Pan, że i Pan tam w tych czasach będzie. Może się więc tam spotkamy? Zatrzymam się w hotelu „Oesterreichischer Hof“. Od Nowego Roku przenosimy się z Matką do willi przy ulicy Sienkiewicza; wynająłem tę willę na rok cały, gdyż warunki tutejsze ze wszech miar mi dogadzają...

VIII.

Wiedeń, 18 grudnia 1907. „Oesterreichischer Hof“ ... List Pański z Warszawy otrzymałem na samem wyjezdnem z Zakopanego. Żałuję bardzo, żeśmy się w Zakopanem nie mogli zobaczyć. Ale nie tracę nadziei, że Pan zechce wpaść do nas, gdy już będziemy u siebie: od Nowego Roku bierzemy z Matką na cały rok willę na rogu ul. Marszałkowskiej i Sienkiewicza. Jeżeli projekt, o którym Pan pisze, zdołają Panowie wespół z ks. Lubomirskim urzeczywistnić, to będzie to olbrzymią zasługą dla rozwoju muzyki symfonicznej w Polsce. Filharmonja warszawska, dopóki jest w pazurach R.......'a, dla muzyki polskiej nic nie zrobi: tylko szkodzić jej może. A w danej chwili trzeba mieć na uwadze, że teren niemiecki w miarę zaostrza-

nia się stosunków (wskutek prawa o wywłaszczeniu) może się stać dla muzyków polskich prawie niedostępnym: primo, że opinja publiczna w Polsce będzie się rzucać na tych, co w Niemczech się zechcą produkować, secundo, że krytyka niemiecka będzie z podwójną zaciekłością oporządzać artystów polskich. Tembardziej więc życzę z całego serca, ażeby zacne zamierzenia Panów zostały jaknajprędzej i jaknajlepiej urzeczywistnione. O projekcie tym czytałem w zeszłą sobotę w „Czasie". Było tam wspomniane, że stroną administracyjną ma się zajmować B..... Z doświadczenia własnego wiem, że jest to człowiek wysoce bezładny; czy zna go Pan z tej strony? Ponieważ go poznałem, wybaczy więc Pan, że nut orkiestrowych do „Powracających fal" pod adresem B......'a nie poślę, lecz albo je sam przywiozę, albo prześlę Panu, gdy Pan już będzie w Krakowie. Za kilka dni wracam do Zakopanego, polecam się więc pamięci Pańskiej i serdecznie w Matki i mojem imieniu proszę ,aby Pan kiedy wpadł do nas na odpoczynek: Zakopane w zimie ze wszech miar godne jest poznania...

IX.

Zakopane, 26.I 1908, Ul. Sienkiewicza, Willa p. Stanka ... Od wieków już nie miałem słówka od Pana. Co słychać? Czy projekt koncertu w Krakowie nie uległ zmianie i czy data (14 lutego) zupełnie już ustalona? Od Nowego Roku mieszkamy z Matką w wynajętej na dłuższy czas willi i bardzo z niej jesteśmy zadowoleni. Zima dość piękna pozwala mi odbywać niekiedy wycieczki :oto i wczoraj wróciłem z tury parodniowej bardzo nużącej, lecz wspaniale pięknej...

X.

Zakopane, 9 lutego 1908, Ul. Sienkiewicza 27, Willa p. Stanka.... Dziękuję bardzo za list z 5.II. Jak Pan może pamięta, pisząc ostatni raz obszerniej, wyraziłem wątpliwości moje co do produkowania się z muzyką polską w Berlinie przy dzisiejszym stanie rzeczy. Najzupełniej więc pojmuję wszystko, co Pan w liście Swym pisze. Oczywiście szkoda, że koncertu w tym sezonie nie będzie. Ale większa jeszcze szkoda, że z winy kilku ludzi złej woli Filharmonja Warszawska i urobiona przez nią prasa nie pozwalają być Warszawie terenem do rozwoju młodej muzyki polskiej i że muzyka ta zmuszona jest szukać miejsca wśród obcych. Za te zbrodnie odpowiedzą kiedyś... (tu wymienione są 3 nazwiska — przyp. wydawcy) przed sądem potomności. Wdzięczny Panu będę, jeżeli Pan od czasu do czasu zechce mi donosić o losach Pańskich i o postępie starań Pańskich co do utworzenia orkiestry w Krakowie. Towarzyszyć Panu będą stale w zacnych zamierzeniach Pańskich moje serdeczne i szczere życzenia jaknajlepszego powodzenia...

XI.

Zakopane, 24.X 1908, Sienkiewicza 27 ... Depeszę Pańską przeczytałem dopiero wczoraj wieczorem: przez trzy dni byłem w górach, tym razem jednak nie dla przyjemności, lecz biorąc udział w ekspedycji, poszukującej zaginionych turystów. Spieszę przesłać Panu partyturę „Smutnej Opowieści". Wskazówek, dotyczących pojęcia etc. nie przesyłam Panu wcale, wiedząc, iż przejrzenie partytury da Panu zupełnie jasne wyobrażenie o intencjach autora. Oto tylko kilka wskazówek dotyczących strony technicznej wykonania: 1) Pusta linja poniżej triangla — to głos... wystrzału rewolwerowego, który powinien być dany w punkcie „Allegro moderato" (3-ci takt po 24). W Wiedniu jaskrawy ten efekt zastąpię uderzeniem fff tam-tamu (Uderzenie to wpisane jest do głosu orkiestrowego triangla). 2) Ponieważ — jak Panu pisałem — fletu altowego w Wiedniu mieć nie mogę, więc wpisałem jego głos do głosów fletów i klarnetów. Znaczki ołówkowe „kl. II" i t. p. (powyżej głosu I fletu) wykazują dyrygientowi, który instrument zastępuje w danem miejscu flet altowy. Znaczek ... (podobny do niemieckiego „d") wskazuje, że głos fletu altowego, jako w danem miejscu jedynie dublujący, został poprostu opuszczony. Ponieważ kopji partytury nie posiadam, polecam więc tę, którą posyłam, specjalnej opiece Pańskiej. Może Pan będzie tak łaskaw zawiadomić mnie, kiedy próby pierwszego koncertu się rozpoczną...

XII.

Zakopane, 9.XII 1908, Sienkiewicza 27 ... Posyłam Panu pod opaską partyturę „Odwiecznych Pieśni" — jest to jeden z pierwszych egzemplarzy, jakie się ukazały. Głosy orkiestrowe przywiozę Panu sam. Czytając o powodzeniu Pańskich koncertów, cieszę się niezmiernie; ostatnio miałem ustne sprawozdanie od panny Dawidsohnówny, która jechała na koncert swej siostry do Krakowa...

XIII.

Zakopane, 17 grudnia 1908, Sienkiewicza 27, ... Za ostatnią bytnością Melcer wspomniał, iż pragnąłby, ażebym przy sposobności zadyrygował którą z mych kompozycyj. Czy nie wie Pan wypadkiem, azali trwa w tym zamiarze? Idzie mi o to, czy mam wziąć do Warszawy materjał nutowy jeszcze której z mych kompozycji (prócz „Odwiecznych Pieśni")...

XIV.

Zakopane, 6 stycznia 1909, Sienkiewicza 27 ... Bardzo się zmartwiłem wiadomością o Pańskiem niezdrowiu. Co to było? Myślę, że już Pan się

dobrze czuje i że Pan próbami zajęty. Życząc najlepszego zdrowia, proszę o trzy słowa wiadomości, czy to niezdrowie minęło. Cieszyłbym się wielce, gdyby Pan mógł dać „Odwieczne Pieśni“ w terminie przez Pana wspominanym. W każdym razie bardzo proszę Pana o jaknajwcześniejszą wiadomość, gdy już Pan datę wykonania „Pieśni“ postanowi. Zależy mi na tem, poniewaž tym razem i Matka moja do Warszawy się wybiera...

XV.

Warszawa, 27 stycznia 1909, Jasna 10 ... Ogromnie mi przykro, że stawiłem się na dworzec wiedeński, gdy już pociąg gwizdał i z tego powodu nie mogłem pożegnać Pana i jeszcze raz serdecznie Panu podziękować (za wykonanie dzieła — przyp. wyd.). Ponieważ Melcer otrzymał list z kilkudziesięciu podpisami, w którym proszą o powtórzenie „Odwiecznych Pieśni“, zdecydowaliśmy się dać je dzisiaj zamiast „Powracających Fal“. Co Pan na to? Po części skłoniła mnie do tego okoliczność, że na dobre przygotowanie „Powracających Fal“ nie byłoby czasu. Stał się Pan sławnym człowiekiem w Warszawie, musi Pan znosić płynące stąd konsekwencje w postaci zaproszeń do urządzania koncertów dobroczynnych...

XVI.

Zakopane, 12 stycznia 1909, Sienkiewicza 27 ... O powodzeniu Pańskich koncertów wiem i z pism i prywatnie. Szczerze się cieszę i serdecznie Panu winszuję. Nie wątpiłem nigdy, że niezwykły talent Pański utoruje Panu drogę. Życzę nadal powodzenia coraz większego...

(Cztery inne listy wzgl. karty z 20.X 08, 5.XII 08, druga karta z tego samego dnia i 25.XII 08 — nie zawierają nic szczególniejszego).

Odpisano w Warszawie, dnia 14 lipca 1928 r.

Prof. Uniw. Dr. Adolf Chybiński (Lwów)

STUDJA Z ZAKRESU SZKOLNICTWA MUZYCZNEGO.

I.

O nauce historji muzyki w konserwatorjach i szkołach muzycznych*)

Przy rozpatrywaniu tego zagadnienia należy zaznaczyć, iż studjum historji muzyki w zakresie polskiego szkolnictwa odbywa się z jednej strony

*) Referat wygłoszony w dniu 5 stycznia 1929 r. na II (lwowskiej) konferencji Komisji Opinjodawczej Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego w sprawie ustroju szkolnictwa muzycznego w Rzeczypospolitej Polskiej.

w konserwatorjach i szkołach muzycznych, z drugiej zaś na uniwersytetach (Kraków, Lwów i Poznań). Zakresy i cele nauczania tego przedmiotu w tych dwóch rodzajach i stopniach uczelni są różne i nie mają z sobą nic wspólnego. Będą niemi także wówczas, gdy powstaną po przeprowadzeniu reorganizacji szkolnictwa muzycznego „szkoły muzyczne wyższe“ i „akademja muzyczna“. Cel bowiem jednej grupy jest *artystyczny*, cel zaś drugiej *naukowy*. Tem samem musi być przeprowadzony podział „wiedzy muzycznej“ na wiedzę artystyczną i wiedzę naukową. Wspólnym jest jedynie materjał, którym się zajmują. Odrębne zaś są cele, zakresy i metody. Uznałem za konieczne podkreślić to ze szczególnym naciskiem, ponieważ pojęcie „wiedzy muzycznej“ jest terenem nieporozumień między muzykami i muzykologami i ponieważ tak jedna jak i druga strona przyczynia się niejednokrotnie do pomięszania pojęć, stanowiących odrębne kategorje myślowe. Skoro przyjmiemy powyższy podział „wiedzy muzycznej“, to tem samem musimy przyjąć podział w nauczaniu historji muzyki za konieczny. Przyjąć też musimy konieczność podziału wzgl. rozdziału w celach, zakresach i metodach nauczania historji muzyki w szkołach muzycznych i uniwersytetach.

Powyższe założenia są potrzebne do dania należytej odpowiedzi na szereg pytań, które postawimy później celem rozwiązania problemu wyrażonego w tytule. Zapytajmy przedtem: jakie stanowisko zajmuje w konserwatorjum i szkole muzycznej t. zw. nauka historji muzyki w stosunku do nauczania innych przedmiotów? Nie zdaje mi się, iżby ktokolwiek z nas, którzy uczą lub uczyli przez dłuższy szereg lat w konserwatorjach lub szkołach muzycznych historji muzyki lub (i) innych przedmiotów, mógł powiedzieć, że stanowisko tego przedmiotu wobec innych jest równorzędne — poza nazwą „przedmiot obowiązkowy“. Nie istnieje żadne konserwatorjum ani żadna szkoła muzyczna, którąby dyplomowanemu absolwentowi mogła zapewnić w tej samej mierze i w tym samym zakresie wykształcenie z zakresu historji muzyki, w jakiej zapewnić mu może wykształcenie w grze instrumentalnej, śpiewie lub kompozycji. Nie istnieją niższe, średnie i wyższe kursy historji muzyki, któreby absolwenta doprowadziły do biegłości w wykonywaniu zawodu historyka muzyki, tak jak niższe, średnie i wyższe kursy gry fortepianowej mogą go doprowadzić do biegłości w wykonywaniu zawodu pianisty lub nauczyciela tej lub innej kategorji gry fortepianowej. Sytuacja przedmiotu zwanego w konserwatorjach i szkołach muzycznych „historją muzyki“ jest nawet wobec przedmiotu zwanego tam „nauką form muzycznych“, wykładanego dla wszystkich uczniów, o wiele gorszą. Uczeń bowiem ma w temże samem konserwatorjum możność wyższego studjum form muzycznych na kursach kompozycji. Ale tego samego nie można powiedzieć o studjum historji muzyki. To ostatnie zatem przedstawia się jako niższego rzędu przedmiot poboczny obowiązkowy. I nie może być inaczej, o ilebyśmy studjum tego nie rozłożyli na szereg lat, równy ilości lat poświęcanej np. w gim-

nazjum literaturze polskiej lub historji powszechnej. Tu jednak zakładają veto inne względy, o których mowa jest niżej. W każdymbądź wypadku nauka historji muzyki w konserwatorjum i szkole muzycznej posiada charakter ogólnokształcącego pobocznego przedmiotu muzycznego, ranga zaś tego przedmiotu jest zarówno w opinji uczniów jak i wielu członków grona nauczycielskiego — najniższa, nie ze względu na sam przedmiot, ale na cel i ustrój konserwatorjum lub szkoły muzycznej. Uczący tego przedmiotu jest zazwyczaj nauczycielem innego, „głównego" przedmiotu muzycznego, wówczas też uchodzi dzięki temu ostatniemu w oczach swych kolegów za — muzyka; albo też jest nauczycielem historji muzyki i niczem więcej, a wówczas nie jest uważany za muzyka w ścisłem tego słowa znaczeniu przez swych konserwatoryjnych kolegów ani też za muzykologa przez naukowych przedstawicieli tego przedmiotu; albo wreszcie jest muzykologiem zawodowym, a więc przedstawicielem przedmiotu, który w ramach konserwatoryjnej muzyki nie posiada obowiązującej konieczności bytu. Zarówno zatem sytuacja przedmiotu samego jak i wykładającego ten przedmiot w konserwatorjum jest problematyczna. I gdyby zapytano jakiegokolwiek muzyka, który przedmiot możnaby bez szkody dla jego celów wirtuozowskich, kompozytorskich lub pedagogicznych usunąć z nauki *muzyki* w konserwatorjum lub szkole muzycznej, to — gdyby już zaszła ta konieczność — wskazałby bez wahania na historję muzyki, na to — zdaniem nawet nie najmniej rozsądnych muzyków — „konieczne zło".

Wniosek z tego wynikający jest bardzo prosty: albo usuniemy naukę historji muzyki z konserwatorjum i szkoły muzycznej, albo postawimy ją na takim poziomie, któryby przyczynił się do nadania większej wagi temu przedmiotowi, i nadamy mu taką formę i treść, któreby odpowiadały celom konserwatorjum lub szkoły muzycznej jako szkół *artystycznych* (a więc *nie* naukowych). Zdaje mi się, że trzeciej możliwości nie możnaby znaleźć bez trudu. Zdaje mi się również, że i ten trud musiałby być daremny.

Historja muzyki bywa zaliczana do t. zw. teoretycznych, obok nauki harmonji, kontrapunktu i t. p. Wydaje mi się, że panuje tu wielkie nieporozumienie, ponieważ nie w każdym wypadku „przedmiot teoretyczny" jest teoretycznym, a nie praktycznym. Adept kursu kompozycji nie poznaje nauki harmonji dla celów teoretycznych, lecz dla praktycznych, kompozytorskich. I na odwrót: studjum gry instrumentalnej, więc również praktycznego wykonania muzyki, nie odbywa się także bez pewnej „teorji" gry na instrumencie. I jak w dalszym, samodzielnym i indywidualnym rozwoju wirtuoza znajdujemy dowody niezgody z „teorją", jakiej uczono go w szkole muzycznej czy konserwatorjum w zakresie wykonawczym, tak i w dziełach kompozytorów znajdujemy analogję tych zjawisk. Na nazwę „teorji harmonji" zasługuje tylko naukowa teorja harmonji, nie będąca synonimem przedmiotu, który w nauczaniu konserwatoryjnem bywa nazywany „teoretycznym", w szczególności zaś „nauką

harmonji". Na nazwę „przedmiotu teoretycznego" nie zasługuje tem bardziej konserwatoryjna „historja muzyki" jako przedmiot historyczny (a więc nie teoretyczny). Nie zasługuje jednak również na nazwę przedmiotu „praktycz nego". I tu również widzimy tę samą przykrą sytuację „historji muzyki" w konserwatorjum i w szkole muzycznej. Jest to zatem muzyczny (bo nie inny) przedmiot ogólnokształcący, ponieważ nie przyczynia się ani do postępu w przedmiotach „teoretycznych", ani do postępu w przedmiotach „praktycznych". Wniosek ten zapewne nie jest niezgodny z założeniem i ideą konserwatorjum i szkoły muzycznej, jako należących do szkolnictwa artystycznego (*nie* naukowego) i zawodowego. Wniosek zaś dalszy musi być następujący

Nauczanie historji muzyki w konserwatorjach i szkołach muzycznych winno być przystosowane do potrzeb tych szkół, jako szkół artystycznych i zawodowych.

Wynika z tego jasno, iż sposób odbywania w konserwatorjum nauki historji muzyki nie może być uważany za równoznaczny z przygotowaniem do naukowego zajmowania się historją muzyki i musi być prowadzony w taki sposób, aby celem jego była praktyczna korzyść artystyczna absolwentów, jako przyszłych artystów (a nie uczonych). Jest to wprawdzie zupełnie jasne i wiadome, niemniej jednakże jest rzeczą wiadomą, że dotychczas praktykowany sposób uczenia historji muzyki w konserwatorjach i szkołach muzycznych nie odpowiada ani charakterowi, ani celom tych szkół, jako szkół artystycznych i zawodowych. Ta „historja muzyki", której się uczy w konserwatorjach i szkołach muzycznych, jest nią tylko — formalnie, a wiele względów i powodów składa się na to, że inną być nie może. Nie jest nawet tem ,czem w szkole średniej być musi studjum jakiejkolwiek literatury, a przecież przeciętne, lecz pełne konserwatorjum odpowiada poniekąd szkole średniej (w stosunku do uniwersytetu lub do „akademji muzycznej").

Nauka historji muzyki nie jest nauką chronologji muzycznej według dat i nazwisk lub nazw, okraszoną słowami podziwu dla wielkości i genjuszów muzycznych oraz uwagami, których stylizacja jest właściwa estetyce muzycznej, tworzącej osobny przedmiot w nauczaniu muzyki; nie jest też zbiorem chronologicznie ułożonych biografij, zaopatrzonych nazwami i tytułami dzieł, natomiast jest nauką historji form, środków i stylów muzycznych. Wszelka inna „historja muzyki" nie zasługuje na tę nazwę, jeśli chodzi o cel nauczania jej w szkole artystycznej. Z nazwisk, dat, nazw, ogólnikowych powiedzeń i określeń „estetycznych" i tym podobnych, nie odniesie żadnych korzyści ani przyszły artysta, kształcony w konserwatorjum, ani artystycznie kształcony meloman. Szybciej, niż pamięciowo opanuje formalistyczny materjał „historji muzyki", zapomni o nim, jako o balaście pamięciowym, szybko się ulatniającym, gdyż nie opartym o istotną treść, nie opartym też o dźwiękową realizację historycznego materjału, jako podstawę historycznej orjentacji w formach, środkach i stylach. W takich warunkach wszelkie wywody nauczyciela

„historji muzyki“ w konserwatorjum lub szkole muzycznej stają się „baśnią o żelaznym wilku“. W szkole praktycznego nauczania nie można, a ze stanowiska pedagogji nawet nie wolno ograniczać się do liczbowej i słownej abstrakcji. Historja muzyki nie jest też historyczną encyklopedją muzyki. W takich warunkach wykłady historji muzyki mogłyby odpaść, zamiast nich bowiem wystarczyłoby wskazać uczniom mały podręcznik do opanowania pamięciowego i wyznaczyć termin do recytacji jako egzaminu z „historji muzyki“. Zbyt niewielka bowiem jest ilość czasu, wyznaczona w konserwatorjach i szkołach muzycznych do wyłożenia i „wyjaśnienia“ faktów z zakresu historji muzyki. Z drugiej jednak strony ustrój konserwatorjów i szkół muzycznych jest tego rodzaju, że wchodzi w drogę wiele trudności i względów, które w wielkiej mierze utrudniają racjonalną naukę historji muzyki, odpowiadającą celom szkoły zawodowej, artystycznej. Jeśli zaś tak jest, to winien temu ustrój szkolnictwa muzycznego. Wglądnijmy więc w te trudności i względy, zadając *pierwsze pytanie:*

W jakiem stadjum nauki muzycznej należy ucznia dopuścić do nauki historji muzyki?

Kwestją tą zajmowały się już nieraz w sposób mniej lub więcej poważny kierownictwa konserwatorjów i szkół muzycznych. Dotychczas jednak sprawa ta nie została uregulowaną definitywnie. Definitywną można nazwać źle ukrywaną bezsilność lub obojętność wobec tego problemu. W jednych konserwatorjach sprawa ta jest lepiej postawiona, w innych gorzej, ale rozwiązania problemu nie można żadną miarą stwierdzić. Niech mi będzie wolno wyszczególnić kilka faktów z własnej praktyki, którą przez kilka lat miałem sposobność odbyć w konserwatorjum, zanim swe wykłady „historji muzyki“ zawiesiłem, chcąc być w zgodzie ze swemi poglądami na nauczanie tego przedmiotu w konserwatorjach i szkołach muzycznych.

Do wykładającego historję muzyki zgłaszają się uczniowie o różnym stopniu wstępnego przygotowania. Zgłaszają się tacy, którzy jeszcze nie ukończyli nauki harmonji, obok nich i tacy, którzy nie ukończyli albo wręcz dopiero rozpoczęli naukę propedeutyki teorji muzyki (zasady), ale również i tacy, którzy znajdują się w daleko posuniętem studjum kontrapunktu, nie brak także takich, którzy o nauce o formach nie mają jeszcze najmniejszego wyobrażenia. Jest więc rzeczą zrozumiałą, że stopień zrozumienia wykładów historji muzyki musi być wśród tak różnie przygotowanych uczniów niejednakowy. (Być może, iż obecnie wprowadzono zmiany na lepsze). Zrozumiałem jest również, że racjonalna pedagogja muzyczna nie mogłaby tolerować takiego stanu rzeczy, w którym obojętnem byłoby, czy do pewnego studjum mogą być dopuszczeni uczniowie o najróżniejszych stopniach przygotowania, i to stopniach dość od siebie odległych, albo uczniowie poznający równocześnie z historją muzyki te przedmioty, które powinni poznać przedtem. Wobec tego

sprawa ta musi być ujęta w normy, uwzględniające zarówno teoretyczne jak i praktyczne założenia i warunki pedagogji ogólnej i pedagogji muzycznej.

Już wyżej wskazaliśmy na istotę, charakter i rodzaj nauki, zwanej historją muzyki. Z powyższego określenia wynika, że:

Studjum historji muzyki w konserwatorjum lub szkole muzycznej, jako wymagające przygotowania i maksymalnej dojrzałości, winno przypaść na ostatnie lata nauki muzycznej, na czas, w którym uczeń ma poza sobą naukę t. zw. *przedmiotów teoretycznych lub conajmniej jest na ich ukończeniu.*

Jeśli to żądanie, będące równocześnie odpowiedzią na wyżej postawione pierwsze pytanie, wydałoby się komuś przesadnem, to nie sądzę, iż po kilku wyjaśnieniach będzie mogło być uznane za przesadę.

Otóż jeśli uczeń ma zrozumieć historję formy sonaty lub historję formy fugi, to bez najmniejszej wątpliwości rozumieć ją będzie daleko lepiej wtedy, gdy pozna przedtem możliwości i środki właściwe tym formom. Jeśli uczeń ma zrozumieć historję instrumentów muzycznych, to zrozumienie to będzie iluzoryczne bez uprzedniej znajomości akustyki i budowy instrumentów. Jeśli uczeń ma zrozumieć historję środków harmonicznych, to winien poprzednio opanować samą naukę harmonji. Tylko w takich warunkach studjum historji muzyki nie napotyka wiele trudnych i niezrozumiałych momentów, powodujących niewątpliwie konieczność uczenia się na ślepo, na pamięć, materjału rozumowo nieopanowanego, byle tylko pozbyć się egzaminu z nienawidzonego przeważnie przedmiotu, uważanego przez uczniów, (a poufnie także przez nauczycieli konserwatorjów) za „malum necessarium". W takich warunkach nie może to być przedmiot, który byłby szanowany, a to z tego powodu, że już niejako a priori traci co do swej wagi znacznie wobec innych przedmiotów w konserwatorjum wykładanych. Nie można od ucznia wymagać, aby był innego zdania, skoro np. zestawi studjum harmonji z jego ogarnianiem coraz liczniejszych i bogatszych środków, pojęć i horyzontów muzycznych wśród nabywania tego, co możemy nazwać umiejętnością czy wiedzą artystyczną — ze studjum historji muzyki, wymagającem w konserwatorjach tylko pamięciowego opanowania materjału, nie przyczyniającego się w *takich* warunkach do pogłębienia dziejowej świadomości muzycznej, jeśli ono nie odbywa się *po* nauce przedmiotów „teoretycznych" i — co najważniejsze — o ile nie odbywa się w dojrzalszym wieku ucznia.

W ten sposób — sądzę — uzasadniłem racjonalność odpowiedzi na pierwsze pytanie. Nie można uczyć historji muzyki, jeśli się ma przekonanie, że uczeń nie zna materjału muzycznego. Już stąd wynika pytanie drugie:

Jak należy uczyć historji muzyki w konserwatorjum i szkole muzycznej jako szkole artystycznej?

Zazwyczaj wykłada się ją „książkowo", t. j. według jakiegoś podręcznika, objaśniając dokładniej lub przystępniej to, co może być mniej zrozumiałem. Niekiedy czyta się z uczniami obszerniejszy (nawet może zbyt obszerny) pod-

ręcznik i zaopatruje się lekturę wyjaśnieniami. Zdarza się — lecz to bynajmniej nie jest regułą — iż ilustruje się wykład wykonaniem jakiegoś dzieła lub jego części albo szczegółu jakiegoś na fortepianie. Zbyt wiele tych ilustracyj być nie może, gdyż kurs wzgl. kursy historji muzyki w konserwatorjach nie trwają tak długo, aby ilość ilustracyj muzycznych mogła być obfita. Pobieżność staje się tu niejako koniecznością. Nie chcę tu narazie wchodzić w kwestje takie, czy niezbędną jest wielka ilość dat, czy konieczna jest ilość biografij, mających poniekąd okrasić suchy i z konieczności treściwy wykład i słuchanie rzeczy o zgoła abstrakcyjnym charakterze i t. p. Rzeczy te nie są wszędzie jednakowe i niezawsze dają się z całą ścisłością skontrolować. (W swoich wykładach ograniczyłem te szczegóły do minimum). Czy uczeń z zainteresowaniem przyjmie do wiadomości wymienienie kilkuset nazwisk różnojęzycznych, w to również należy wątpić. Nie sądzę jednakże, iż się pomylę, jeśli wypowiem twierdzenie, że przy egzaminie historji muzyki zna uczeń konserwatorjum większą ilość dat, nazwisk, tytułów, dzieł i bibljografij niż ilości tych faktów, których suma stanowi dopiero historję muzyki, jej form, środków i stylów. Czyż liczne nawet fortepianowe ilustracje wykładów historji muzyki zastąpią dźwiękową rzeczywistość historyczną? Czyż tak brzmi msza Palestriny lub orkiestrowa suita Bacha, jak je słyszy uczeń podczas ilustrowania fortepianowego w wykładzie historji muzyki? I czy to wszystko razem nie jest przymusowem fałszowaniem prawdy historycznej i zmuszaniem uczniów, aby sobie wyrabiali wyobrażenia i pojęcia niezgodne z historyczną rzeczywistością? Czy można np. żądać, aby uczeń zrozumiał na czem polega reforma orkiestry nowożytnej, zainicjowana przez Berlioza, albo zrozumienia reformy tonalności w XVII wieku w stosunku tonacyj kościelnych do tonacyj nowożytnych? Jeśli się zaś nie żąda i milcząco toleruje fakt niezrozumienia, to postępuje się niezgodnie z pedagogją, która w swym charakterze i w swym zakresie nakrywa się ustawicznie z problemami etyki. Gdyby uczeń, zapytany przez nauczyciela historji muzyki, czy rozumie, na czem polega reforma Berlioza w zakresie orkiestracji, odpowiedział, że wie, ale nie rozumie, gdyż nikt mu tego nie zademonstrował, to uczeń ten po wyrecytowaniu wyuczonego na pamięć ustępu z wykładu lub podręcznika otrzyma notę dobrą, mimo, że powinno być przeciwnie. Lecz nie jest to wina ani nauczyciela, ani ucznia. Uczeń bowiem ma *tylko umieć,* lecz niekoniecznie rozumieć, a więc i „wiedzieć“ (w ścisłem znaczeniu tego słowa). Przy egzaminie z jakiegokolwiek innego przedmiotu teoretycznego byłoby to zupełnie wykluczone. I dlatego uczniowie muszą wobec tych przedmiotów mieć większy respekt, niż wobec historji muzyki. Nie jest zaś zadaniem szkoły uczyć przedmiotów lekceważonych lub dających się z racji złego nauczania lekceważyć.

W nauce historji muzyki traktuje się z reguły bardziej szkicowo i powierzchownie dzieje dawniejszej muzyki (a więc z przed r. 1750). Wystarczy też wglądnąć w nasze podręczniki, aby się o tem przekonać. Nazwać należy to

postępowanie złem, a to dlatego, że uczniowi łatwiej jest poznać nowszą muzykę, niż dawniejszą. Złem jest to także z tego powodu, że przecież we wszystkich bez wyjątku kulturalnych krajach ilość koncertów i innych audycyj, poświęconych muzyce z przed roku 1750, wzrasta z roku na rok coraz więcej. W Polsce ruch ten również się potęguje, choć coprawda jeszcze nie wszędzie. Konserwatorjum wzgl. szkoła muzyczna powinna być odzwierciadleniem aktualnego życia muzycznego, powinna konserwować rzeczywiste wartości artystyczne (stąd pochodzi nazwa „konserwatorjum") w zakresie pedagogji, a nie być instytucją konserwatyzmu muzycznego, któremu przeczy aktualne życie muzyczne. Otóż właśnie ta dawniejsza muzyka staje się coraz bardziej aktualną. Nie brak wielkich artystów, zupełnie „nowożytnych" w swych poglądach muzycznych, którzy są pełni zachwytu nad muzyką, powstałą w wiekach średnich, tak zbywaną w wykładach historji muzyki w konserwatorjum. Możemy jednakże z wielkiem prawdopodobieństwem słuszności powiedzieć, że ten ruch odrodzeniowy w zakresie dawnej muzyki nie ogarnie zbyt szybko całej Polski muzycznej, jakkolwiek należy do aktualności współczesnego życia muzycznego. Z drugiej jednak strony wiele przeszkód uniemożliwia danie uczniom historji muzyki sposobności do usłyszenia dawnych dzieł w autentycznej interpretacji. Niewszędzie istnieje dość wystarczająca chęć i wola do tego. Czy można wskazać na bardziej odpowiednią pomoc dla wykładającego w konserwatorjum historję muzyki, jak w postaci udziału klasy chóralnej, klasy orkiestrowej, klasy kameralnej wraz z najbardziej zaawansowanymi uczniami klas śpiewu i gry solowej? Repertuar tych współczynników wykładu historji muzyki nie musiałby nawet być wielki. Odpadłaby muzyka od r. 1750, ponieważ uczniowie spotykają się z nią daleko częściej, niż z muzyką dawniejszą, poznawaną tylko częściowo odnośnie do dzieł Bacha, Händla, Scarlattiego, Rameau i innych mistrzów z epoki późnego baroku. Skrzypkowie i wiolonczeliści konserwatoryjni zaznajamiają się z sonatami i suitami tej epoki (z Corellim na czele). Chodziłoby o wykonanie najbardziej stylowych dzieł epok poprzednich, przyczem możnaby wybierać dzieła stosunkowo nietrudne I gdy uczeń, wprowadzany w ten sposób w muzykę epok dawniejszych, zaznajomiłby się z tym nieznanym mu dźwiękowym materjałem, o którym słucha wykładów, obciążonych datami, nazwiskami, nazwami i biografjami, to zyskałby w konserwatorjum w sam raz tyle, ile zyskuje uczeń gimnazjalny z wypisów literatury polskiej czy innej, podających wyjątki z twórczości wybitnych poetów i pisarzy epok dawniejszych. Obecnie zaś nie zyskuje z muzyki historycznej nic. Zapewne możnaby tu spotkać się z odpowiedzią, że w konserwatorjach niema czasu i możności wprowadzenia takich „kosztownych" inowacyj do nauki historji muzyki. Replika nasza jednakże, oparta o konieczność *poważnej* nauki, albo żadnej, może takie argumenty uznać jedynie za błahe. Istnieją przecież inne nowożytne środki, które mogą sytuację znacznie ułatwić. Mam na myśli ilustrowanie historji muzyki z pomocą płyt

gramofonowych, reprodukujących dzieła dawniejszej muzyki z pomocą dziś już bardzo udoskonalonego aparatu, rywalizującego z urządzeniami radjofonicznemi, które w ustalonym planie godzin nauki w konserwatorjum rzadko tylko mogą być używane. Takie środki pomocnicze w poważnych wykładach historji muzyki znalazły już zastosowanie w konserwatorjach zagranicznych (także sowieckich). W żadnem większem na razie konserwatorjum polskiem nie powinny być ignorowane, jeśli ma być mowa o rozwoju szkolnictwa muzycznego i poważnej nauki, posługującej się nowożytnemi środkami pedagogji muzycznej [1]). W tym bowiem stanie rzeczy, jaki obecnie jeszcze trwa, nie mamy w konserwatorjach do czynienia z wykładami historji muzyki, lecz wykładami chronologicznie ułożonych i wybranych „encyklopedycznych wiadomości z historji muzyki", zgóry przeznaczonych na pastwę zapomnienia. Dziwić się temu trudno, ponieważ niejeden nawet wysoce muzykalny uczeń rozporządza słabą pamięcią na punkcie dat, nazwisk, nazw, tytułów, biografji i licznych pięknych słów. Stąd też, jeśli inne przedmioty „teoretyczne" przynoszą jakąś korzyść uczniom, wykłady historji muzyki w obecnym stanie rzeczy nie przynoszą albo żadnej, albo niewielką, bo zależną od osobistego pamięciowego daru ucznia. Daru tego nie posiadają wszyscy uczniowie, nauka zatem zgóry jest przeznaczona dla niewielu, a jednak historja muzyki jest w konserwatorjach „obowiązkowym przedmiotem", utrudnianym jeszcze przez rodzaj uczenia (bez wyżej wspomnianych środków pomocniczych), niezależny od wykładowej swady uczącego.

Pragnę wrócić jeszcze do kwestji dat. Wymaga się ich stanowczo za wiele. natomiast orjentacji w dziejowym rozwoju muzyki *jako całości* wymaga się za mało. Bardzo często zdarzało mi się w egzaminowaniu ukończonych uczniów konserwatorjum przy t. zw. państwowych egzaminach z muzyki (kandydatów na nauczycieli muzyki i śpiewu w szkołach średnich i seminarjach nauczycielskich), że znali wiele dat, jednakże nie zdawali sobie sprawy z podziału historji muzyki na epoki i okresy. Czyż nie o wiele korzystniej byłoby nie żądać dat, natomiast wpoić w uczniów możność orjentowania się w czasie? Dla mnie jest zupełnie wystarczającą ta odpowiedź, według której pewien kompozytor lub pewna szkoła istniała w tym a tym wieku, i w tej a tej jego połowie. Słyszy się daty z życia kompozytorów. lecz nie słyszy się prawie nigdy charakterystyki epoki, choćby w kilku zdaniach. Bardzo często spotykałem się u uczniów, którzy kończyli lub skończyli szkołę średnią, z twierdzeniem, że np. Palestrina żył w XV wieku, „ponieważ" zmarł w r. 1594. Orjentacja historyczna u tych uczniów polegała na tem, że wszystkie daty między rokiem 1500 i 1599 zaliczali do XV wieku, ponieważ mają na początku liczby: „15". Przedwojenna nauka nie znała takich horrendów. Nie może zatem kon-

[1]) Warszawskie i krakowskie konserwatorjum stosuje już te środki do innych przedmiotów.

serwatoryjny nauczyciel historji muzyki polegać zawsze na tem, że szkoła średnia zdołała wyrobić w uczniu poczucie przestrzeni historycznej i zrozumienie pojęć historycznych. Byłoby bardzo dla nauki korzystne, gdyby nauczyciel historji muzyki poświęcił tym kwestjom wstępną lekcję.

Pragnąc dać odpowiedź na wyżej wypowiedziane drugie pytanie, musimy zaznaczyć, że już powyższe uwagi dały częściowo tę odpowiedź. Kładąc nacisk szczególny na konieczność ilustrowania wykładów produkcjami muzycznemi, zwróciliśmy uwagę na artystyczną stronę tychże wykładów. Dzieła produkowane wobec uczniów, winny być objaśniane w sposób przystępny i czysto muzyczny. Winny one być objaśniane tak, aby objaśnienie choćby jednego tylko utworu, z dawnej epoki pochodzącego, mogło być objaśnieniem stylu tej epoki. Rzeczą zrozumiałą jest, że wykonaną i objaśnioną winna być każda forma i jej środki.

Łącznie z tem powstaje trzecie pytanie:

Jak długo winna w konserwatorjum wzgl. *szkole muzycznej trwać nauka historji muzyki, czyli: ile lat należy jej poświęcić?*

Normą dotychczas przyjętą, są — o ile jestem dobrze poinformowany — dwa lata [1]). Jeśli przyjmiemy, że wyżej przedstawione wywody są słuszne, to okres dwuletni jest zbyt krótki, aby mógł wystarczyć do opanowania tak wielkiego materjału. Przyjmijmy, że pełne konserwatorjum może być porównane ze szkołą średnią ogólnokształcącą. Poczyńmy wobec tego pewne analogje. Aby opanować tylko zupełnie powierzchownie literaturę polską, t. j. jej historję i przynależną do niej lekturę dzieł z zakresu poezji i prozy, poświęca się trzy najwyższe lata studjów średnich. Natomiast uczeń historji muzyki w konserwatorjum „uczy się“ t. zw. historji muzyki przez dwa lata. Przez ten czas ma opanować historję muzyki nie jednego narodu i nie kilku wieków, lecz historję muzyki wszystkich narodów i czasów... Ileż form i środków posiada literatura jednego narodu, a ile ich posiada muzyka wszystkich narodów i czasów... Ilu twórców winien znać uczeń historji literatury, a ile ich poznaje uczeń historji muzyki w konserwatorjum, jeśli je porównamy ze szkołą średnią ogólnokształcącą? Czy po tych uwagach będziemy mogli nazwać dwuletnie wykłady historji muzyki normą właściwą? I czy może teraz jeszcze ktoś powiedzieć, że „historja muzyki“ w konserwatorjach obecnych zasługuje na nazwę „poważnego przedmiotu“, równouprawnionego z innymi przedmiotami, tam wykładanymi? Czyż nie jest tolerowanem tylko „malum necessarium“? Ta w ciemności nieuświadomienia historycznego uczniów odbywana dwuletnia galopada po niewidzialnych ugorach ciągłości historycznej, pełna potykań się o niezrozumiałe związki przyczynowe, pełna nierealną treścią wypełnionych wądołów i stosów kamieni i chwastów (daty, nazwiska, nazwy,

---

[1]) Konserwatorjum lwowskie wprowadziło już trzyletnią naukę. W niektórych konserwatorjach ograniczono ją do jednego roku (3 — 4 godzin tygodniowo!).

tytuły, biografje...) — nie może być poważnie traktowana ani przez nauczycieli, ani przez uczniów konserwatorjum. Nie można od ucznia wymagać, aby umiał historję muzyki w tej mierze, co ukończony student muzykologji. Nie wymaga się też ani połowy, ani nawet jednej dziesiątej części takiej znajomości przedmiotu. Ale nie można też niejako z premedytacją uczyć go przedmiotu, którego sposób i miara nauczania prowadzi w prostej drodze do lekceważenia i zapomnienia. Tempo ucznia historji muzyki ze względu na konieczność ilustracji muzycznej i jej objaśnienia winno być powolniejsze, nauka historji muzyki w *ten* sposób prowadzona nie będzie odczuwana przez ucznia jako ciężar, wobec czego możnaby zupełnie dobrze wprowadzić *trzyletnią naukę historji muzyki w konserwatorjach i szkołach muzycznych*, uwzględniając przytem szerzej historję *muzyki polskiej*. Przedmiot ten był — o ile mi wiadomo — wykładany osobno w koserwatorjum warszawskiem za czasów przedwojennych. Nie można powiedzieć, iż fakt *osobnego* wykładania historji muzyki polskiej był korzystny. W ten sposób bowiem muzyka polska traciła łączność z muzyką powszechną, z którą już od wieków zachowuje i z której się wywodzi (jak muzyka każdego narodu). W tym zaś wypadku byłoby zbędnem do trzech lat studjum historji muzyki powszechnej dodawać jeszcze rok wykładów z zakresu historji muzyki polskiej. Położenie jednak większego niż dotąd nacisku na historję muzyki polskiej jest niezbędne.

Kilka jeszcze uwag dodam odnośnie do ilości lat, wyznaczonej dla lekcyj historji muzyki. Zdarza się, że uczeń, kończący konserwatorjum, mógłby otrzymać świadectwo lub dyplom ukończenia tej szkoły, jednakże brak mu ilości lat, potrzebnej do ukończenia „pobocznego", choć „obowiązkowego", przedmiotu (teoretycznego lub historycznego). Nie jest moją rzeczą wskazać, jakby należało wybrnąć z takiej sytuacji. Mogę jednak zapytać, czy byłoby ze stanowiska racji pedagogicznej i ze stanowiska charakteru, jaki posiada przedmiot zwany historją muzyki („ciągłość dziejowa") pozwolić uczniowi, aby w jednym roku uczęszczał równocześnie na wykłady historji muzyki dawniejszej i nowszej? Takie bowiem „wyjątki" się zdarzają... pogłębiając znowu lekceważenie dla przedmiotu. Fakt podobny, przeniesiony na naukę harmonji, byłby a priori wykluczony. — Łącznie z poprzedniemi pytaniami i odpowiedziami musimy więc uznać, że:

Jeśli nauka historji muzyki w konserwatorjum lub szkole muzycznej ma odpowiedzieć wymaganiom szkoły, jako szkoły artystycznej i zawodowej, a zarazem wymaganiom racjonalnej i poważnej pedagogji muzycznej, to okres trwania tej nauki winien obejmować trzy ostatnie lata studjów muzycznych.

Nasuwa się jednakże pytanie, pozostające w ścisłej łączności ze sprawą organizacyjną. Powiedzieliśmy niemal na wstępie niniejszego studjum, że aby przystąpić do racjonalnego studjum historji muzyki w konserwatorjum, na

leżałoby poprzednio odbyć kompletną naukę „przedmiotów teoretycznych“. Ile lat nauki przedmiotów „teoretycznych“ musiałoby poprzedzić naukę historji muzyki? Niewątpliwie jest to zarówno kwestja zdolności ucznia, jak i kwestja organizacji nauki w konserwatorjum. Obydwie te kwestje rzadko tworzą harmonję. Częściej się zdarza, że uczeń utalentowany, zmięszany w jednej klasie z uczniami mało lub zupełnie nieutalentowanymi, posuwać się musi krok za krokiem wraz z nimi, zamiast wraz z innymi utalentowanymi być uczonym osobno. Jest to jeden z największych grzechów konserwatoryjnego ustroju, malejący podczas wyższych lub nawet dopiero najwyższych lat studjów. Przytem sam materjał „przedmiotów teoretycznych“ daje się w zasadzie wolniej opanować, niż materjał przedmiotów praktycznych. Ale tempo „nauki teoretycznej“ utalentowanego ucznia w porównaniu z tempem nauki ucznia nieutalentowanego, jest inne. Utalentowany uczeń szybciej i lepiej opanuje naukę harmonji lub form, niż uczeń słaby. Jeślibyśmy kierowali się tempem, właściwem nauce tego ostatniego, to ze względu na postępy i rezultaty jego nauki wprowadzilibyśmy do organizacji konserwatorjum taką samą anarchję, jak wtedy, gdybyśmy za podstawę naszych obliczeń obrali tempo nauki najzdolniejszego ucznia. Raczej czynić zazdrości godne wyjątki, niż ustalać zgubne reguły, obwarowane rozporządzeniami lub ustawami. Jeśli zaś chodzi o dobro narodowej sztuki, to tworzenie ruchomych klas dla uczniów najzdolniejszych opłaci się wielokrotnie. Tacy uczniowie w normalnym wieku swego życia ukończą wszystkie studja konserwatoryjne łącznie z trzyletnim kursem historji muzyki. Względy na uczniów słabych lub mniej utalentowanych, byłyby społeczną krzywdą, popełnioną na zdolnych. Mimo to jednak należy ustalić pewne minimum studjów „teoretycznych“, mających poprzedzić trzyletni kurs historji muzyki. „Właściwie“ należałoby wymagać — jak to już powiedzieliśmy — poprzedniego odbycia nauki harmonji, kontrapunktu, form i instrumentacji, a już conajmniej tych trzech pierwszych; wszak wiemy, że muzyka niemal do czasów Bacha była polifoniczna, charakter zaś historji muzyki („ciągłość dziejowa“, rozwojowa) nie pozwala na to, aby studjum jej zaczynać od muzyki po Bachu dlatego, że uczeń odbył dopiero naukę harmonji. Wszak i po Bachu posługiwano się nawet skomplikowaną polifonją. Następnie nie każdy uczeń, mający ukończyć konserwatorjum, ma zamiar lub też musi odbywać studja kontrapunktu i instrumentacji. Każdy jednakże jest zobowiązany do odbycia nauki harmonji (rzecz inna, czy wszyscy w jednakowej mierze i jednakowym zakresie), nauki o formach muzyki i nauki o instrumentach muzycznych. Przy nauce o formach (według nowożytnych podręczników i metod) zaznajamia się, co prawda ogólnikowo, ze środkami i formami muzyki polifonicznej. Jak widzimy — to „minimum“ przygotowania do korzystnego studjum historji muzyki jest stwożone. Możnaby nawet odróżnić jeszcze te przedmioty, które uczeń musi opanować przed studjum historji muzyki i przedmioty dające

się opanować podczas tegoż studjum. Bez znajomości harmonji i form muzycznych nie powinien być żaden uczeń dopuszczony do studjum historji muzyki.

Chodzi tylko o kolejność nauk w stosunku do nauki historji muzyki. Jak nie powinny zdarzać się fakty pozwalania na odbywanie w jednym roku nauki, rozłożonej na trzy lata, tak nie powinny zdarzać się fakty dowolnego układania (dla prywatnej wygody ucznia) kolejności w przedmiotach. Pod tym względem państwowy nadzór nad konserwatorjami i szkołami muzycznemi winien być szczegółowym. Ta dowolność jest w mniejszym stopniu możliwa w nauce gry lub śpiewu i niektórych „przedmiotów teoretycznych". — Rzecz jasna — uczniom zdolnym, wyprzedzającym swych kolegów w postępach, skróci się co do czasu studjum niejednego przedmiotu. Wymaga to jednak stworzenia *klas ruchomych,* co jednakże *nie* może dotyczyć nauki historji muzyki, jako muzyki z konieczności będącej nauką zbiorową. Czy jednak odbywane równocześnie studja w szkole średniej ogólnokształcącej nie będą nawet zdolnemu uczniowi zajmowały tyle czasu, że nie mógłby podołać wymaganiom i czynić szybkie postępy w nauce konserwatoryjnej, to rzecz inna, Ale też mamy tu nowe uzasadnienie konieczności reformy szkolnictwa muzycznego.

Jakkolwiek się rzecz ma — udowodniłem, zdaje mi się, że konieczną jest potrzeba uregulowania nauki historji muzyki w szkołach muzycznych i konserwatorjach, wskazałem, że obecny stan rzeczy nie może być uznany za racjonalny i godny pozostawienia go bez zmiany, jeśli to, co w nauce konserwatoryjnej jest nazwane „nauką historji muzyki" ma nią być ze stanowiska pedagogji i ze stanowiska potrzeb ucznia, który jako absolwent szkoły artystycznej ma stać się członkiem oświeconego i wartościowego pod względem intellektualnym społeczeństwa artystów.

Powiedzieliśmy na początku tej pracy, że inny jest cel studjum historji muzyki w konserwatorjum, inny zaś na uniwersytecie. Przez to, że zmienimy dotychczasowy plan i sposób nauczania historji muzyki w konserwatorjum, nie zmienimy stosunku tego przedmiotu do innych przedmiotów wykładanych w konserwatorjach. Musimy jednakże absolwentom jego zapewnić praktyczną możność orjentowania się w sprawach muzyki i jej stylów i zdawania sobie sprawy przynajmniej z zasadniczych cech. Muzyk opuszczający konserwatorjum winien rozróżnić nie tylko utwór wartościowy od mniej wartościowego, ale i rozróżnić styl jednej epoki od stylu drugiej. Nie może kwestyj zasadniczych mięszać z sobą. Studjum konserwatoryjne powinno stworzyć mu podstawę do samodzielnych spostrzeżeń stylistycznych. Zbyt bowiem jest krótkie, aby mogło mu dać to wszystko, co powinien wiedzieć muzyk intellektualnie rozwinięty. Jeżeli wymagamy nauki trzyletniej, to czynimy to nie ze względu na rozmiar materjału, który jest łatwym do zapomnienia, ale ze względu na konieczność wprowadzenia ucz-

nia w historyczny materjał dźwiękowy. Objaśnienie tego materjału ze stanowiska historji muzyki i jej faktycznego rozwoju utkwi mu w pamięci daleko lepiej, niż cyfry, nazwy i nazwiska z tytułami dzieł. Wszelkie szczegóły winny być z konserwatoryjnej nauki historycznej muzyki wyłączone na rzecz silnej orjentacji dziejowej według epok i stylów. Cele artystyczne, jakie ma do spełnienia nauka w konserwatorjum, jako szkole artystycznej, wymagają też artystycznych środków nauczania [1]).

MATERJAŁY DO HISTORJI MUZYKI POLSKIEJ

I.

DO HISTORJI MUZYKI WE LWOWIE W XVI WIEKU.

Dotychczasowe badania nad historją muzyki w polskich miastach nie uwzględniały (gdyż uwzględniać nie mogły) dziejów muzyki we Lwowie. Być może, iż ogólna opinja historyków kultury, obecnie już obalona, jakoby Lwów odegrał dopiero od XVII wieku pewną rolę w historji polskiej kultury, działała paraliżująco na wszelkie poczynania badawcze w zakresie historji muzyki w Polsce. Sądzono, że Lwów miał zasługę wydania największego polskiego muzyka w XVI wieku, Marcina Leopolity, który był organistą królewskim, nie przypuszczono jednak, iż mogła we Lwowie istnieć jakaś kultura muzyczna przed XVII wiekiem. Toczące się obecnie badania młodego archiwisty i historyka lwowskiego, dra Józefa Skoczka, przyniosą sporo interesującego materjału, który sprawę znacznie wyjaśni. Tu ograniczam się do kilku archiwalnych wiadomości, znalezionych przezemnie w archiwum miejskiem m. Lwowa, a pochodzących z XVI wieku.

1. Niederlandzka muzyka... w okładce księgi rachunkowej.

W archiwum miejskiem lwowskiem wyklejono w r. 1924 fragmenty 14 rękopisów średniowiecznych ze skórzanej oprawy księgi rachunkowej z lat 1519 — 1530. Uwagę mą zwrócił archiwarjusz dr. Karol Badecki na muzyczne fragmenty. Po bliższem zapoznaniu się z niemi okazało się, że jedne fragmenty są tekstami kościelnemi, inne zaś, zaopatrzone nutami, są dwojakiego rodzaju: pierwsze zawierają urywki melodyj liturgicznych (gregorjańskich), pisane neumami djastematycznemi gotyckiemi, w Polsce średniowiecznej przeważnie będącemi w użyciu, drugie zaś, zupełnie fragmentaryczne, są pisane mensuralnie i przedstawiają się jako 4 - i 5-głosowe msze wraz z kilku motetami. Dokładne przeglądnięcie fragmentów mensuralnych pozwoliło stwierdzić, że na żadnym z nich nie znajduje się niestety nazwisko kompozytora wzgl. kompozytorów. Notacja mensuralna fragmentów jest typowa dla II i III szkoły niederlandzkiej. Teksty są albo niewpisane, albo podpisane zupełnie dowolnie. W jednem miejscu znajdujemy dość enigmatycznie brzmiący napis („canon"): „Sic vacuum canta(!), quod pauses tempora simpla (!) vocibus in quinis situatis ordine vero primum supra me cordis tempore duplo..." (dalej brak). Już od pierwszego rzutu oka można było stwierdzić, że „tenor" (cantus firmus) jednej mszy stanowi popularna w szkołach niederlandzkich melodja „l'homme armé", w drugiej zaś również popularna melodja „Je ne demande". Szczegóły te wystarczyły, aby zorjentować się odrazu, w jakim kierunku mają pójść dalsze poszukiwania, który zatem Niederlandczyk z pochodzenia lub stylu mógł być znany we

[1]) Przypisek Redakcji. Komisja Opinjodawcza Min. W. R. i O. P. po wysłuchaniu referatu i dyskusji oświadczyła się jednomyślnie za trzyletnim kursem historji muzyki (1 godz. tygodniowo). K. S.

Lwowie około r. 1530. W tym bowiem roku, jak udowodniły badania archiwalne, oprawiono księgę rachunkową miejską. Ale poszukiwanie nie było łatwe. Znamy około 30 mszy z epoki II i III szkoły niederlandzkiej, napisanych przez takich mistrzów, jak Busnois, Faughues, Caron, Regis, Tinctoris, Okeghem, Obrecht, Josquin de Pres, Basiron, Brumel, de la Rue, Forestier, Pipelare, de Bruges, Compere, Vacqueras, Gafurius... Zaledwie kilka mszy „l'homme armé" wydano. I właśnie z żadną z nich nie zgadza się lwowska msza „l'homme armé" i „Je ne demande". Obydwie te msze są albo przeimitowane albo wprost kanoniczne, i to bardzo kunsztowne. Powtarzanie po sobie kilkakrotne motywów z cantus firmus (zwłaszcza znanego motywu kwintowego w kierunku dolnym) wskazywałoby na czasy Josquina de Pres i Piotra de la Rue, którzy lubowali się w takiej technice tenorowej, a więc na przełom między XV i XVI wiekiem. Niestety fragmenty lwowskie są tak bardzo zniczone, że na ich podstawie nie możnaby osiągnąć pożądanych rezultatów. W każdym razie „szpargały" lwowskie są dowodem jednego: że przed r. 1530 znano i w tej wschodniej strażnicy polskiej utwory niederlandzkie. Wraz z niemi dostała się i msza „l'homme armé" do Lwowa, w którym każdy niemal obywatel był w XVI i XVII wieku — l'homme armé.

2. *Muzykalja i instrumenty muzyczne w inwentarzach lwowskich.*

W archiwum miejskiem lwowskiem w rękopisach oznaczonych jako Acta Off. Iurisfidelium 1558 — 1577 (str. 106 i 938) oraz jako Acta Off. Iurisfid. 1593 — 1597 (str. 82) udało mi się znaleźć kilka charakterystycznych dla ówczesnych stosunków lwowskich notatek, które dowodzą że we Lwowie jednak zajmowano się w XVI wieku także teorją muzyczną i jej nauczaniem i sprowadzano muzykalja. Są to następujące notatki:

R. 1560. W inwentarzu księgarskim Piotra z Poznania z najdował się traktat Spangenberga „Questiones Musicae" (znany wówczas także w Krakowie).

R. 1562. W inwentarzu zm. Doctora Alberta Tharnovity znajdujemy: Sinfonale (klawikord) de cupresso maius, alterum parvum, duae citharae (lutnie).

R. 1573. W inwentarzu po zm. księgarzu Hanusie Brickyerze są zanotowane: traktat Spangenberga (17 egzemplarzy), traktat Listeniusa (7 egz.), traktat Fabera (10 egz.) - a więc popularne w XVI wieku traktaty (podręczniki), używane i częściowo jeszcze zachowane także w Krakowie.

R. 1593. W inwentarzu Agnieszki Krówczyny znajdujemy: tabulatury dwie niemieckie odarte. Liczne źródła archiwalne polskie wskazują, że tabulatury niemieckie były w użyciu także w Krakowie.

3. *Ważna notatka do historji muzyki w Polsce.*

Według dotychczasowych badań maksymalna ilość głosów, którą posługiwano się w muzyce polskiej XVI wieku, wynosiła ośm głosów. Tylko archiwalna notatka mówi nam o ośmiogłosowych dziełach Wacława z Szamotuł (zm. 1572). Dwunastogłos spotykamy dopiero w Magnificat Mikołaja Zieleńskiego (ok. 1611), napisanem techniką wenecką. Można poglądy te sprostować na podstawie małej notatki, która znajduje się w kasowej księdze miejskiej we Lwowie z lat 1589 — 1596 na str. 202 pod rokiem 1590: „Sabbato ante festum S. Valentini. C a n t o r o w i z Z a m o ś c i a, który dedikował Panom Raicom O f f i c i u m na B o ż e N a r o d z e n i e 12 v o c u m p r z e z n i e g o z ł o ż o n e, pro honorario duos aureos". Ta msza na Boże Narodzenie, złożona (composita) przez niewiadomego nazwiska kantora, pozostającego na skromnem stanowisku w Zamościu, nie zachowała się niestety, ale wieść o niej jest dlatego ważna, że po pierwsze dowodzi iż już przed r. 1600 tworzono u nas na 12 głosów, posiadając zatem odpowiednią do tego wiedzę, a po drugie dowodzi, że Mikołaj Zieleński nie był pierwszym w Polsce, który (po r. 1611) posługiwał się tak okazałą techniką. Czy między kantorem zamojskim a Zieleńskim pozostaje jakiś związek, to wykażą może późniejsze badania.

A. Chybiński.

II.

CECH MUZYCZNY LWOWSKI W XVI I XVII WIEKU.

Dwa prawno-publiczne akty, które poniżej podajemy, rzucają po raz pierwszy światło na życie muzyczne Lwowa w XVI i XVII wieku. Jeden z nich jest sporządzoną w r. 1634 kopją przywileju cechu muzycznego z r 1580 (Archiwum aktów grodzkich i ziemskich we Lwowie. T. 385, str. 1200—1206), potwierdzonego przez Urząd radziecki w r. 1635 (Archiwum m. Lwowa, Acta Consularia. T. 43, str. 367—372). Drugi zaś akt jest znany z kopji, pochodzącej z II połowy XVII wieku (Archiwum m. Lwowa, Oddział III A, fasc. nr 320, nr. 2; por. również Zubrzyckiego Kronikę m. Lwowa, 1844, str. 445).

Podajemy z tych dokumentów tylko teksty polskie, pomijając pisane w języku łacińskim formuły prawne, wpominające o potwierdzeniu przywilejów przez króla.

1.

Rajce Miasta Lwowa, Jawno czyniemy tym naszym listem wszystkim wobec i kozdemu z osobna, ludziom wszelakiego stanu, tak niniejszym, jako i na potym będącym ktorym to wiedzieć potrzeba, iż przyszli przed naszę osiadłą zupełną radę muzykowie, organistowie, puzanistowie, piszczkowie, lutnistowie, trębacze, bębenicy, skrzypkowię i inszi, ktorzy się przy tym mieście muzyką bawią rozmaitą, żądając (od) nas, abyśmy naprzód ku czci i ku chwale Boga potym dla ozdoby tego miasta i dla lepszego ich porządku na bractwo, ktore zdawna między niemi jest zaczęte i do tego czasu w dobrej sprawie powodzone, przywilej z Urzędu naszego, jako też i insze bractwa tu w tym mieście są fundowane i opatrzone, wedle praw, które na to mamy, onym nadali, z opisaniem artykułów, zwyczajów, i porządków, które po nich będą, abo ku niem przystaną, zawsze się w dobrej sprawie i w dobrym rządzie sprawować mogli. Jakoż takowe artykuły, zwyczaje i porządki z poprawą naszą w tym liście opisaliśmy i z wierzchności Urzędu naszego potwierdzili, które to artykuły w te się słowa mają:

Artykuł pierwszy: wszystkiej muzyki bracia mają mieć jednę gospodę, do której, albo do starszego z braciej na każde dwie niedzieli mają się schodzić, a na każde suche dni mają po groszu do skrzynki brackiej składać; ktoby też chciał być w bractwie przerzeczonych muzyków, będzie winien dać bezmian wosku na pospolitą tego bractwa potrzebę.

Artykuł wtóry: msza ma być na każde dwie niedzieli, przy której wszyscy bracia winni będą być i na ofiarę po pieniądzu dawać; któryby przy mszy nie był i pieniądza na ofiarę nie położył, puł funta wosku przewini, a skoro po mszy, wszyscy iść mają do gospody dla sprawy brackiej.

Artykuł trzeci: bracia młodsi starszą bracią w uczciwości mieć mają i, coby im kolwiek przez nie rozkazano było, winni ich słuchać i posłuszni być; ktoryby posłuszeństwa nie czyniel, siedzeniem i winą, jako bracia najdą, ma być karan, a nie ma być z więzienia puszczon, ażby go wyręczyli dwaj z braci.

Artykuł czwarty: gdy się u którego kościoła trafi processja z najdostojniejszym sacramentum, starszi bracia mają pewnych z muzyków naznaczyć ku odprawieniu chwały boskiej; a gdyby naznaczeni będąc z swemi instrumenty na processji nie byli, albo być omieszkali, siedzeniem mają być karani i winę puł funta wosku popadną.

Artykuł piąty: ktoby bractwo miał, a ważyłby się z tym, coby nie miał bractwa, na weselu albo na biesiedzie jakiej grać, taki każdy siedzeniem i pułbezmianem wosku ma być karany.

Artykuł szósty: żadnemu przychodniowi nie wolno będzie grać przy tym mieście nigdziej, chyba gdyby nie wiedział o takowym bractwie i o tym prawie tego bractwa; tedy tydzień jeden może grać, po zakazaniu skoroby od braciej był obwieszczony, a potym nie ma się ważyć grać więcej pod winą dwudziestu groszy do skrzynki brackiej i pod karaniem urzendu miasta tego.

Artykuł siódmy: którykolwiek będzie na jakim weselu grał, albo piskał, będzie wi-

nien za koždym razem z onego zarobku swego, koždy od swej persony, po dwa szelągi do skrzynki brackiej zapłacić.

Artykuł ósmy: żaden z przerzeczonych muzyków chłopca na naukę nie ma przyjąć, aż go pierwej wszystkiej braci stawi i przy nich go wjedna i od niego groszy dwanaście do skrzynki zapłaci.

Artykuł dziewiąty: wszyscy bracia przy koždym pogrzebie winni będą być, jako skoro będą obwieszczeni, i nie mają z niego odchodzić, aż ciało pochowają; któryby nie był, a ciała nie odprowadzieł, albo prowadzić omieszkał i poszedłby nim ciało będzie pochowane, koždy puł funta wosku przewini i siedzenie podejmie, chyba iżby słuszną jaką miał do tego przyczynę albo przekazę, wszakże to bracia będą winni uznawać między sobą, jeśli z zuchwalstwa albo nieposłuszeństwa tego nie uczynieł.

Artykuł dziesiąty: gdyby który z braciej w ubóstwie umarł grosza swego nie zostawiwszy, tak żeby nie miano skąd go pochować, takowego mają bracia sami z brackiej skrzynki dać pochować, to jest na pogrzeb jego groszy pietnaście, a czterem, którzy ciało poniosą, po groszu zapłacić.

Artykuł jedenasty: gdy się trafi, żeby przyszedł muzyk wolny, a chciałby przyjąć bractwo to, takowy będzie powinien dać złotych dwanaście bractwu, a ktemu ma stawić dwu człowieka za dobre i uczciwe zachowanie się.

Artykuł dwunasty: ten co biesiadę albo wesele targuje, zawsze ma pierwej opowiedzieć starszemu bratu o swoim onym targu, żeby jeden drugiego nie oszukał, a to pod winą bezmianu wosku i pod siedzeniem.

My tedy mianowani Rajce lwowscy, uznawszy przerzeczonych muzyków słuszną a przystojną być prośbę, zwłaszcza, iż ku chwale Boskiej i ku dobremu miasta tego porządkowi, którego winniśmy zawsze doglądać i on opracować, radzi pozwoleliśmy im takowego bractwa, jakoż je zakładamy i fundujemy od tego czasu i artykuły wyżej opisane we wszystkich okolicznościach, jako w sobie brzmią na wieczne czasy potwierdzamy, wszakże sobie i tym, którzy po nas na tym urzendzie będą, w cale warujemy i przestrzegamy, że nam i onym po nas będącym i którzy nastaną wedle przystojności, czasu i potrzeby poprawić, odmienić, kassować, insze dać i pisać rozkazać zawsze będzie wolno. In cuius rei fidem et testimonium sigillum praesentibus est subpensum. Actum et datum nona die mensis Martii Anno Domini Millesime Quingentesimo Octuagesimo (1580).

Exhibiti etiam sunt nobis nomine eorundem musicorum Leopoliensium certi novi articuli, quos ut authoritate nostra approbare et confirmare dignaremur, supplicatum est nobis in tali verborum serie:

Gdyby który z braci w ubóstwie umarł nic pieniędzy do pogrzebu nie mając, takowego mają bracia z skrzynki brackiej dać pochować, sumpt dawszy taki, jaki przynależy catholikowi, którego bracia czterech na marach powinni nieść, jako się zachowuje w inszych bractwach. Item żydzi, którzykolwiek się bawią muzyką, aby żaden nie ważył się grać na bankietach, biesiadach żadnych, także i na weselach jako catholickich, tak i ruskich i ormieńskich pod utraceniem instrumentów muzyckich. A jeśliby się upornie żydzi stawili, na to nic nie dbając, takowi z urzendu miejskiego powinni być karani. Na co tym pomienionym muzykom urząd miejski powinien pomocy dodawać, gdyby tego potrzeba, także też aby się żaden z tego z porządku z żydami grać nie ważył pod utraceniem instrumentów swoich muzyce należących. Item ktobykolwiek nie opowiedziawszy się braci starszej odjachał, a nie byłby rok i niedziel sześć, taki już ma być oddalony od tego bractwa, a powinien się znowu wkupować. Item aby starszi obierani byli jeden serbskiej, a drugi włoskiej muzyki. Item aby żadnego praeiudicium od urzendu miejskiego lwowskiego nie ponosili i do niesłusznych i niepowinnych ciężarów, ani żadnych inszych podatków pociągani nie byli, ponieważ na usługę kościoła świętego catholickiego są.

(Następuje zatwierdzenie przywileju przez Władysława IV w r. 1634).

2.

My muzycy chcąc jako najbardziej chwałę boską, melodię kościelną, ozdobę miasta tego i porządek bractwa naszego rozszerzyć i amplifikować, a wielom inszym nie chrześcijańskim excessom, które się dla niedobrego używania nauki tej kościelny przez żydy sprofanowany zagęścili, zabieżeć naradziwszy się i namówiwszy między sobą dobrze, tak za siebie, jako i następców naszych w tymże bractwie na potym będących, takowe kondycje i obligi przyjmujemy i dajemy.

A naprzód my muzycy muzyki włoskiej nazwani, tak instrumentalistowie, jako i wokalistowie, obowiązujemy się i obligujemy grać i śpiewać bez wszelkiej nagrody roraty przez adwent Pański, wotiwy wszystkie solenne miejskie, requiem suchydniowe za Pany Rayczy, procesje na Boże Ciało na czterech rogach rynku i w oktawę, a przez oktawę w kościele, akty i triumfy publiczne, które per avidens się trafiają, jako to wjazdy pańskie, elekcje, koronacje, krzciny, wiktorje Króla Jego Mości i tym podobne festa civilia, na ostatek podejmujemy się na szałamajach z ratusza, gdy PP. Rajcy z kościoła z mszej wielkiej do domu pójdą, trzy razy do roku grać na Boże Narodzenie, na Wielkanoc i na Zielone Świątki. Przy tym, aby obywatele tutejśni nie mieli okazjej uskarżania się na nas z stronej wyciągania większej zapłaty nad pracę naszę, tedy takową ordinatią na nas i którzy po nas w tymże bractwie będą, ustanawiamy: wesela i gody małżeńskie znaczne miejskie, to jest w czwartek, na wieczerzy i na dobranoc, w sobotę, wotiwę i na dobranoc, w niedzielę Veni Creator, obiad i cały dzień aż i na dobranoc, w poniedziałek na wieczerzy i aż do końca tańców poniedziałkowych — przez te wszystkie dni i akty podejmujemy się grać i kędy potrzeba śpiewać, zapłaty nie będziemy większej wyciągać, tylko na osobę jednego muzyka dziesięć złotych polskich, to jest, ile kto z mieszczan muzyków zaciągnie, na każdego powinien będzie dać viritim po złotych 10. Mniejsze wesela, które się bez takich zachodów i circumstantij przez jeden dzień tylko albo pułtora dnia odprawować będą, obowiązujemy się grać i śpiewać, a na osobę po złotych piącz tylko brać. Bankiety i dobre myszli, które dzień lubo od obiadu abo wieczerzy przez całą noc trwać zwykły, odprawić chcemy muzyką od osoby po pułtrzecia złotego nam dawszy nie wyciągając po żadnym, ktory naszy pracy potrzebować będzie więcej nad wyżej specifikowany datek, wyjąwszy to, co sam z łaski i ochoty swojej gospodarki udzieli jeść i pić, obiecując i to, że dla uczciwego swego i pokoju domowego przestrzegać chcemy i będziemy, aby zwadek i usterek, pijaństwa i przeszkód wszelakich do odprawienia spokojnej i wesołej dobrej myśli znać nie było.

My zaś, muzycy serbscy pospolicie nazwani, jak to skrzypkowie, cymbalistowie i inni tym podobni, nie odstępując powinności naszych dawnych w ordinatiej pierwsziy de actu wyżej mianowanej, od urzędu PP. Radziec tutecznych przodkom naszym nadanej wyrażonych i specyfikowanych, ale przy nich firmiter stojąc, podejmujemy się na instrumentach naszych zwykłych wesela grawać, a nie będziemy kontentacjej większej wyciągnąć tylko na jedną osobę za cały dzień po złotych dwa, bankiety i posiedzenia od obiadu albo od wieczerzy przez noc chcemy grawać wziąwszy na jednę osobę naszą po złotych półtora od mieszczan, przedmieszczan i obywatelów jurisdiktiej miejskiej brać, a od inszej konditiej i stanu ludzi, także gości abo przychodniów jako będziemy mogli stargować przy tym. Poddajemy się wszyscy a wszyscy nemine penitus excepto, którzy w takowej kongregatiej porządnie i według opisanych artykułów żyć będziemy. Non obstante servitoratu personis nobilibus et magnatibus, a jeśliby się takowy który między nami znajdował ratione contraventionis, a nie chciałby się poddać pod sąd, karanie braterskie naszych ludzi, komu ze społeczności albo kongregatiej bendących, w którym punkcie takowej ordinatiej pod sąd i iurysdyktie Ich Mościów PP. Radziec lwowskich albo J. M. Pana Burmistrza na ten czas będącego podpadać ma. (Następuje formuła prawna Urzędu miejskiego).

Dr. Józef Skoczek (Lwów).

Dopisek Redakcji. Z powyższych dokumentów wynika, iż w XVII wieku istniały we Lwowie dwa oddziały cechu muzycznego: jeden nazywano serbskim, drugi zaś włoskim. Nie należy nazw tych identyfikować z nazwami narodowości. „Serbska kapela" — to byli muzycy niższej kategorji, muzykanci, grywający przeważnie na „serbach", t. j. tak zwanych serbskich skrzypcach („serbinami" również zwanych). „Włoska kapela" nie składała się z Włochów, lecz z Polaków, tych muzyków polskich, którzy muzykę uprawiali „arte italiana", byli więc zorganizowani na wzór włoski i stanowili wyższy szczebel muzyczny, odpowiadający wymaganiom praw sztuki. Pierwszych nazywano w Krakowie „uzualistami", drugich zaś podobnie jak we Lwowie, „panami włochami". W dokumentach i zapiskach krakowskich XVII wieku znajdujemy w spisie „panów włochów" (muzyków) polskie nazwiska.

A. Ch.

BIBLIOGRAFJA PRAC Z ZAKRESU MUZYKI ZA ROK 1927 i 1928

Zestawiła Dr. Marja Szczepańska (Lwów)

1927.

Barbag Seweryn. Studjum o pieśniach Chopina. Wydawnictwo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich. Lwów-Warszawa-Kraków, 1927. 60 str.

Bystroń Jan Stanisław. Pieśni z polskiego Śląska. Z rękopisów zebranych przez ks. Emila Szramka oraz zbiorów dawniejszych A. Cinciały i J. Rogera wydał i komentarzem zaopatrzył... Zeszyt I. Pieśni balladowe. Polska Akademja Umiejętności. Kraków, 1927. 97 str.

Chybiński Adolf. Trzy przyczynki do historji muzyki w Krakowie w I połowie XVII wieku. Odbitka z Prac polonistycznych ku czci prof. Jana Łosia. Warszawa, 1927, 21 str.

Chybiński Adolf. Muzycy włoscy w kapelach katedralnych krakowskich, 1619 — 1657. Część I. Odbitka z „Przeglądu muzycznego". Poznań, 1927. 40 str.

Dorabialska Helena. Ćwiczenia praktyczne z harmonji. Kurs I. Harmonja niemodulująca. Gebethner i Wolff. Warszawa, 1927, 90 str.

Gołębiowski Władysław. Muzyka w szkołach ogólno-kształcących. Nakładem „Lwowskich Wiadomości muzycznych i literackich". Lwów, 1927. 40 str.

Hoesick Ferdynand. Chopin. Warszawa, 1927. Dwa tomy. 635 + 888 str.

Hulewicz Witold. Przybłęda Boży. Księgarnia św. Wojciecha. Poznań, 1927. 385 str. (dotyczy Beethovena).

Jachimecki Zdzisław. Chopin. Nakładem Drukarni narodowej. Kraków, 1927. 167 str.

Jachimecki Zdzisław.Karol Szymanowski. Odbitka z „Przeglądu współczesnego". Kraków 1927. 67 str.

Muzyka Polska. Monografja zbiorowa pod redakcją Mateusza Glińskiego. Nakładem miesięcznika „Muzyka", Warszawa, 1927. 151 str. (zawiera prace H. Opieńskiego, A. Chybińskiego, ks. H. Feichta, S. Barbaga, Z. Latoszewskiego, J. Reissa i S. Łobaczewskiej).

Szczepańska Marja. Do historji polskiej pieśni w XV wieku. Odbitka z „Przeglądu muzycznego". Poznań, 1927. 8 str.

Thuguttówna Wanda. Przyczynek do analizy mazurków Chopina. Warszawa, 1927. 34 str.

Wysocki Stefan. Lekcje słuchania muzyki. Gebethner i Wolff. Warszawa, 1927. 48. str.

1928.

Błachodir Aleksander i Falimirski Adam. Fortepian, jego historja i budowa. Nakładem „Wiedzy muzycznej". Lwów, 1928. 123 str..

Chybiński Adolf. Grzegorz Gerwazy Gorczycki. Część I: Życie, działalność, dzieła. Odbitka z „Muzyki kościelnej". Poznań, 1928. 56 str.

Chybiński Adolf. Walentyn Gawara-Gutek. Odbitka z „Przeglądu muzycznego". Poznań, 1928. 11 str.

Chybiński Adolf. Martinus Paligonius. Odbitka z „Hosanna". Tarnów, 1928. 11 str.

Chybiński Adolf. Stosunki muzyczne Polski z Francją w XVI wieku. Odbitka z „Przeglądu muzycznego". Poznań, 1928. 16 str.

Coeuroy André. Muzyka francuska. „Bibljoteka muzyczna" (pod redakcją Mateusza Glińskiego), tom IV. Gebethner i Wolff. Warszawa, 1928. 80 str.

Kamieński Łucjan. Jan Stobeusz z Grudziądza. Odbitka z rocznika III Korporacji studentów Uniwersytetu Poznańskiego „Pomerania". Poznań, 1928, 21 str.

Muzea Regjonalne. (Praca zbiorowa). Nakładem „Sekcji Uniwersytetów Regjonalnych". Warszawa, 1928. 276 str. (zawiera m. i. pracę A. Chybińskiego o dziale muzycznym w muzeach regjonalnych).

Niewiadomski Stanisław. Stanisław Moniuszko. „Bibljoteka muzyczna", tom I. Gebethner i Wolff. Warszawa, 1928. 72 str.

Noskowski Zygmunt. Kontrapunkt. Wykład praktyczny. Nowe wydanie przejrzał i zupełnił Ludomir Różycki. Gebethner i Wolff. Warszawa (1928). 194 str.

Opieński Henryk. Ignacy Jan Paderewski. „Bibljoteka muzyczna", tom VI. Gebethner i Wolff. Warszawa 1928. 84 str.

Romantyzm w muzyce. Monografja zbiorowa pod redakcją Mateusza Glińskiego. Nakładem miesięcznika „Muzyka". Warszawa (1928). 140 str. (Zawiera prace J. Kadena-Bandrowskiego, C. Jellenty, J. Reissa, K. Stromengera, B. Wójcikówny, oraz 45 odpowiedzi na ankietę).

Seweryn Tadeusz. Z żywym kurkiem po dyngusie (Materjały). Nakładem Polskiej Akademji Umiejętności. Kraków 1928. 53 str.

Skierkowski Władysław, ks. Puszcza kurpiowska w pieśni. Część I. Nakładem Towarzystwa Naukowego w Płocku. Płock, 1928. 91 str.

Stromenger Karol. Franciszek Schubert. „Bibljoteka muzyczna", tom V. Gebethner i Wolff. Warszawa 1928. 80 str.

Szczepańska Marja. Do historji średniowiecznej muzyki w Polsce. Odbitka z „Hosanna". Tarnów, 1928. 8 str.

Szczepańska Marja. Hymn ku czci św. Stanisława z XV wieku. Odbitka z „Przeglądu muzycznego". Poznań, 1928. 20 str.

Szopski Felicjan. Władysław Żeleński. „Bibljoteka muzyczna", tom II. Gebethner i Wolff. Warszawa 1928. 59 str.

Wieniawski Adam. Ludomir Różycki. „Bibljoteka muzyczna“, tom III. Gebethner i Wolff. Warszawa 1928. 59 str.

Wrocki Edward. Polska Akademja Wiedzy Muzycznej (Projekt). Warszawa 1928. 16 str.

SPRAWOZDANIA

Venceslaus Gieburowski, Dr. phil.: Cantica selecta Musices Sacrae in Polonia saeculi XVI et XVII hodiernis choris accommodata. Sumptibus K. T. Barwicki, Posnaniae (1928), Edit. Nr. 81, fol., 35 stron.

Pojawianie się coraz liczniejszych wydawnictw dawnej muzyki polskiej jest niezaprzeczenie dowodem rosnącego „renesansu“ dawnej muzyki i wywołanych przez to potrzeb zespołów chóralnych w zakresie staropolskiego repertuaru. Dawniejsze bowiem wydawnictwa są wyczerpane lub też niekiedy bardzo trudne do zdobycia nawet w drodze antykwarycznej. Wszelkie trudności tego rodzaju działają paraliżująco na odrodzeniowy ruch staropolskiej muzyki. — „Monumenta musices sacrae in Polonia“ (4 zeszyty) X. J. Surzyńskiego są wyczerpane, inne zaś jego wydawnictwa, jak zwłaszcza nutowe dodatki do „Muzyki kościelnej“ są niełatwe do uzyskania. Ten zapewne fakt skłonił kapelmistrza katedry poznańskiej i docenta historji muzyki w poznańskim uniwersytecie, X. kan. D-ra Wacława Gieburowskiego do ponownego wydania niektórych, dawniej już przez X. Surzyńskiego wydanych dzieł kościelnych staropolskiej muzyki z epoki staroklasycznej. Dowodzi tego również treść i forma jego publikacji, przeznaczonej dla celów praktycznych, jakkolwiek przynoszącej korzyść także historykowi muzyki polskiej.

Na I zeszyt tej publikacji złożyło się 10 utworów napisanych na 4- wzgl. 5-głosowy chór mięszany lub męski, pochodzących od 4 kompozytorów polskich XVI — XVII wzgl. XVIII wieku: Wacława z Szamotuł („Ego sum pastor bonus“ i „Już się zmierzcha“), Mikołaja Gomółki (psalm 77 i 137), Mikołaja Zieleńskiego („Haec dies“, „In monte Oliveti“, „O gloriosa Domina“ i „Viderunt omnes fines“) i Grzegorza Gerwazego Gorczyckiego („Ave Maria“ i „Sepulto Domino“). Wszystkie te utwory były już poprzednio wydane prócz jednego, mianowicie prócz „O gloriosa Domina“ Zieleńskiego. Przez to ilość wydanych dzieł tego znakomitego mistrza wzrosła do 7, co należy zapisać na poczet zasług wydawcy, jakkolwiek utwór ten należy raczej do charakterystycznych, niż do najdoskonalszych dzieł Zieleńskiego.

Sposób wydania tych dzieł naszych czterech mistrzów jest pod każdym względem obliczony na użytek praktyki wykonawczej. Zatrzymana jest forma partyturowa (z „nowemi kluczami“), do której dodał wydawca „wyciąg fortepianowy“ na 2 systemach dla łatwiejszej orjentacji tych kierowników chórów, którzy niezawsze posiadają wprawę w czytaniu partycji, zaopatrzonej nawet „nowemi kluczami“. Dyrygent znajdzie w tem wydawnictwie znaki tempa, dynamiki, oddechu, ponadto teksty są podpisane pod każdym głosem starannie (prócz wyciągu). Wartości nut są dla wygody dzisiejszych wykonawców zmniejszone o połowę, niekiedy nawet dwukrotnie, w stosunku do oryginałów. Wreszcie i frazowanie jest określone z uznania godną dokładnością. Wydawca jednak zauważa we wstępie, że wszystkie te znaki „nie zamierzają krępować osobistego zapatrywania muzycznie inteligentnego dyrygenta, zawsze jednak mogą być ogólną dla niego dyrektywą“. Wydawca, jako uczony i długoletni kapelmistrz katedralny, rozporządzający bez wątpienia najlepszym w Polsce chórem kościelnym, nie umieścił ani jednego znaku, którýby nie

był oparty na doświadczeniu, na własnej praktyce i wielokrotnem słyszeniu najznakomitszych w Europie chórów kościelnych i innych, wykonujących dzieła dawnej muzyki. Dlatego też sądzimy, że dyrygenci nasi, wykonujący dzieła z tej publikacji, uczynią dobrze, jeśli sumiennie spełnią wymagania wydawcy, zanim po nabraniu doświadczenia i po wyrobieniu sobie smaku i poczucia stylu polifonicznego w zakresie muzyki kościelnej dawnych epok zdobędą się na ten rodzaj indywidualnej interpretacji, który w z a s a d z i e liczy się z wymaganiami tego stylu. Dla wygody dzisiejszych chórów podał wydawca (w ślad za znanemi publikacjami X. Surzyńskiego) utwory w transpozycji. Miał do tego wszelkie prawa, skoro decydującym był wzgląd praktyczny. Cenne są także w jednym z utworów Zieleńskiego dyspozycje co do podziału chóru wzgl. chórów. Rzec zatem można, iż wydawnictwo to jako praktyczne jest najlepszem dotychczas w Polsce wydawnictwem utworów staropolskich kościelnych, napisanych na zespoły chóralne a cappella.

Zanim uczynimy zestawienie pomiędzy niem a wydawnictwami X. Surzyńskiego i sposobem opracowania, zwrócimy uwagę na pewne szczegóły. W utworze Zieleńskiego „Haec dies“ w głosie tenorowym w t. 11 ostatnia nuta winna być a, nie b (błąd drukarski). W „Ave Maria“ Gorczyckiego w t. 14 partja tenoru w wyciągu jest przez przeoczenie wydrukowana o oktawę za wysoko. Według najnowszych badań drugie imię Gorczyckiego jest Gerwazy, nie Gabrjel (jak dotychczas pisano za Polińskim). Również według najnowszych badań Gorczycki urodził się nie około r. 1650, lecz raczej po r. 1660. Numer psalmu Gomółki winien być „137“, nie „136“. Zatrzymamy się nieco przy utworze „Haec dies“ Zieleńskiego, wydanym po raz pierwszy przez X. Surzyńskiego w „Kirchenmusikalisches Jahrbuch“ z r. 1890 (str. 72 — 74). W wydaniu X. Gieburowskiego zauważamy pewne zmiany, wkraczające w cechy stylistyczne i stąd wymagające wyjaśnień. W takcie 1 przy 1 nucie II sopranu umieścił X. Surzyński kasownik przy b, X. Gieburowski pozostawił b. Nie znam druku z r. 1611, nie wiem, czy oryginał zawiera kasownik (krzyżyk według ówczesnej praktyki) przy b. Za umieszczeniem kasownika przemawiałyby 2 względy: 1) w XVI wieku i jeszcze później zaczynano często utwory a cappella trójdźwiękiem wielkim, 2) początkową partję II sopranu znajdujemy w t. 8— 9 powtórzoną przez tenor z nutą h, nie b. W 2 takcie II sopranu wprowadza X. Gieburowski zmiany rytmiczne i zmianę w podkładzie tekstu, może nie bez racji (w porównaniu z wydaniem X. Surzyńskiego, u którego podkład tekstu nie zawsze jest poprawny); jednakże przy powtórzeniu tejże partji przez tenor w t. 9 — 10 pozostawia tę samą frazę bez zmiany (nutę h w t. 10 uważam za myłkę — winno być b). W t. 14 w sopranie II znajduje się w wyd. X. Surzyńskiego chromatyczny krok fis-f, zamieniony w wyd. X. Gieburowskiego na dwa f. Chromatykowi Zieleńskiemu nie był obcym taki krok, ale raczej w odwrotnym kierunku (f-fis). Nie mogę bez znajomości pierwodruku osądzić, który z wydawców jest w większem prawie. Skłaniam się ku poglądowi X. Gieburowskiego. Zauważamy zmiany rytmiczne w wyd. X. Gieburowskiego także w t. 16 — 17. W t. 16 w basie winno być bezwzględnie es, nie e. W psalmie 77 M. Gomółki w t. 7 powinno być nie f, lecz fis (jak to słusznie czynią X. Surzyński i dr. Reiss). Tych kilka błędów czy wątpliwości nie umniejsza wielokrotnych zalet wydawnictwa X. Gieburowskiego.

W traktowaniu znaków dynamicznych widzimy dość częste różnice między interpretacją X. Surzyńskiego i X. Gieburowskiego. Ten ostatni jest skłonny do licznych i daleko niekiedy idących zróżnicowań dynamiki, a także tempa. Jego interpretacja jest barwniejsza i bardziej nastrojowa. Liczy się więcej z treścią tekstu. Wszędzie widzimy rękę artysty, który pragnie wyczerpać możliwości efektów chóralnych i nie zapomina o żadnej do tego sposobności. Jeśli się niekiedy zauważa, że X. Gieburowski żąda forte tam, gdzie X. Surzyński wymagał piano — lub naodwrót, to można czasem

zapytać o przyczynę. Niekiedy jednak i takie pytanie staje się zbyteczne. Np. w zakończeniu „Ave Maria“ Gorczyckiego przy słowach „fructus ventris tui“ wymagał X. Surzyński... fortissima. Jest to wymaganie najzupełniej nieuzasadnione, i to w tym stopniu, że bylibyśmy skłonni znak ten w wydaniu X. Surzyńskiego uznać za myłkę drukarską (ff zamiast pp). Czy jednak żądanie „ppp“ byłoby uzasadnione, to kwestja inna. Dla chórów o zrównoważonej a równocześnie wysubtelnionej zdolności dynamicznej wymaganie to nie jest groźne w następstwach. Natomiast dyrygenci nieukwalifikowani w interpretacji dynamicznej, a przytem skłonni do skrajnych efektów, mogą łatwo doprowadzić do niestylowych nawet ekscesów, zapominając o tem, że wydawca uznaje znaki dynamiczne przez siebie umieszczone, tylko za dyrektywę. W każdym jednak względzie znaki tempa i dynamiki w wydaniu X. Gieburowskiego są o wiele trafniejsze i o wiele subtelniejsze (nie mówiąc już o dokładności). Dotyczy to zwłaszcza opracowania dzieł Zieleńskiego i Gorczyckiego.

Kilka słów należy się trudom nakładcy, p. K. T. Barwickiemu. Staranność i czystość wraz z czytelną przejrzystością druku — to pierwszorzędne zalety tej publikacji. Jest wogóle w całej tej sprawie wydawnictwa widoczny idealizm, mający na oku dobro chórów kościelnych i nietylko kościelnych w Polsce współczesnej. Jedynie od tych ostatnich zależy, czy kult staropolskiej muzyki, pełnej tylu wartości, ograniczy się do pracowni naukowych, czy też stanie się jednem z dóbr w całokształcie naszej kultury muzycznej. Obecnie nikt już nie może narzekać na brak wydawnictw. Poparcie inicjatywy nakładcy i wydawcy (pp. K. T. Barwickiego i X. D-ra Gieburowskiego) staje się obecnie jednym z głównych obowiązków naszych zespołów chóralnych. Vederemo.

A. Chybiński.

Franciszek L i l i u s. Cztery pieśni nabożne, 1645. Wydał Prof. Dr. Józef Reiss. Kraków 1924. Odbitka z miesięcznika „Muzyka i Śpiew“, nr. 38. Redaktor Roman Ferek. 8⁰ (format leżący), 6 stron nieliczbowanych (!).

Polskie pieśni chóralne z XVII wieku, zaopatrzone tekstem polskim, należą w przeciwieństwie do XVI wieku i do takichże pieśni polskich z tekstem łacińskim do nielicznych i mało dotąd znanych zabytków. Wydanie więc choćby czterech tylko pieśni Franciszka Liliusa jest oczywistą zasługą doc. d-ra J. Reissa. Jest nią tak z historycznego jak i artystycznego punktu widzenia, ponieważ repertuar naszych zespołów chóralnych znowu doznaje dzięki wydawcy (i jego nakładcy) powiększenia, mimo, że wydane pieśni nie należą ani do najlepszych dzieł Fr. Liliusa, ani też do najlepszych pieśni chóralnych powstałych w I połowie XVII wieku w Polsce. Daleko im np. do opracowanych niekiedy motetowo (jak np. u Wacława z Szamotuł) pieśni chóralnych Diomedesa Catona, które ukażą się w „Wydawnictwie Dawnej Muzyki Polskiej“, daleko również do pieśni chóralnych Wincentego Liliusa (ojca Franciszka) lub Marka Scacchiego albo do pieśni (hymnów) Jacka Różyckiego, wydanych jako III zeszyt „Wydawnictwa D. M. P.“. Ale widocznie cel pieśni Liliusa był tego rodzaju, iż opracowanie bardziej kunsztowne nie było wskazane. W głosie górnym pieśni Fr. Liliusa czytamy: „Głos dla pospólstwa“, co oznacza, że pieśni te a priori niejako musiały być napisane bardzo prosto. O ileż jednak bardziej „pretensjonalni“ byli — „prości domacy“ psalmów Gomółki!

Wydanie pieśni Fr. Liliusa nie odbiega w niczem od sposobu wydania psalmów Gomółki. Są one ujęte w „wyciąg fortepianowy“ (klucz wiolinowy i basowy) i nie zawierają znaków tempa i dynamiki. Tekst jest wprawdzie wpisany pomiędzy głosy (systemy), z wyjątkiem jednak nielicznych miejsc przypadają zgłoski słów tam, gdzie przypaść powinny. Dyrygent chóru bez trudu rozpozna przynależność zgłosek do odnośnych nut. Pieśni są bowiem zupełnie homofoniczno-akordowe i łatwe. Nie będzie miał też wiele trudu z uzupełnieniem znaków tempa i dynamiki. — Nie jest mi ja-

snym powód, dlaczego kolejność pieśni w wydaniu d-ra Reissa jest zmieniona w stosunku do pierwodruku.

Na czele wydawnictwa umieścił wydawca objaśnienie, dotyczące biografji i bibljografji dzieł Fr. Liliusa. Ponieważ mała ta publikacja ma datę „1924", więc można tylko zauważyć, iż objaśnienie d-ra Reissa nie mogło jeszcze uwzględnić późniejszych badań nad biografją i bibljografją dzieł Fr. Liliusa. — Druk wydawnictwa oznacza już znaczny postęp w porównaniu z wydaniem psałterza Gomółki. Jest bardzo staranny i czysty. — Pieśni Fr. Liliusa można najgorręcej polecić naszym chórom kościelnym, a także szkolnym. Mogą one w wysokim stopniu przyczynić się do poznania dawnej muzyki, w szczególności zaś polskiej pieśni chóralnej.

A. Chybiński.

Seweryn Tadeusz: Z żywym kurkiem po dyngusie (Materjały). Prace Komisji Etnograficznej Polskiej Akademji Umiejętności. Nr. 6. Kraków 1928. Skład główny w księgarniach Gebethnera i Wolffa. 53 str.

Praca zajmuje się prastarym zwyczajem ludowym polskim, sięgającym do wieków średnich i podaje 15 melodyj ludowych, zebranych w Opoczyńskiem, Piotrkowskiem, Tomaszowskiem, zanotowanych zaś wzgl. sprawdzonych dla tej pracy przez p. prof. Tadeusza Wiśniowskiego (por. str. 17). Nawet tak niewielki zbiór melodyj posiada niezaprzeczoną wartość, gdyż uzupełnia materjały Kolberga. Jednakże sposób ich wydania niezawsze może nas zadowolnić. Brakuje bowiem warunków, wymaganych w wydawnictwach o charakterze naukowym, a mianowicie: zanotowania dnia, miesiąca i roku, w którym słyszano i zanotowano melodje, brak miejsca, z którego melodje pochodzą, brak podania wieku i płci wykonawcy melodyj, brak wreszcie oznaczenia tempa melodyj zapomocą metronomu, jako sprawdzianu. Są to kardynalne warunki, aby materjał przedstawiał wartość dla nauki. Ponadto jeszcze znajdujemy sporo błędów drukarskich i wątpliwości. Niekiedy możemy je łatwo wykryć w drodze analogji, niekiedy możemy się tylko domyślać, że pewna nuta jest błędna. Czasem stajemy wobec dylematu: czy melodja jest dawna czy nowsza? — a dzieje się to nie z innych powodów, jak tylko z niepewności, czy pewna nuta ma posiadać znak chromatyczny czy nie; w melodjach ludowych te „drobnostki" posiadają niekiedy decydujące znaczenie. Nieufność zaś równa się w tych sprawach odrzuceniu materjału jako nie dostarczającego zupełnie pewnych podstaw do wniosków naukowych. Wykażemy szereg błędów i niejasności, aby nasz sąd nie wydał się bezprzedmiotowym. Błędy zauważamy w następujących melodjach: str. 18, syst. III u góry (takt 2: zam. fis ma być d); str. 22, syst. II u dołu (takt 1: pierwsze 2 nuty mają być ósemkami); str. 24, syst. II (takt 3: zam. a ma być g); str. 24, syst. IV (takt 2: zam. h ma być g); str. 24, syst. V (takt 4: zam. e ma być fis); str. 30 (takt 3: zam. a ma być h); str. 45 (takt 7: czwarta nuta zam d ma być e); str. 50 (takt 6: czwarta nuta ma być ósemką); str. 51 (takt 6: zam. d-e ma być f-g). Wątpliwości znajdujemy na nast. stronach: str. 36, syst. I (takt 2: ostatnia nuta ma być f czy d?); tamże (takt 4: ostatnia nuta ma być d czy c?); str. 42 u góry (takt 4: ostatnia nuta ma być h czy a?); str. 42 u dołu, syst. I (takt 4 i 8: pierwsze nuty mają być d czy dis?); str. 45, syst. II (takt 2: druga nuta ma być g czy fis?); str. 46, syst. II (takt 1: druga nuta ma być e czy d?). Inne braki są następujące: str. 24, syst. 4 (rozdziałka taktowa ma być na końcu III systemu, nie w połowie syst. IV); str. 28, brak znaku powtórzenia; str. 36 u góry, to samo; str. 42 u góry: czy melodja podana niecałkowicie, czy też brak powtórzenia?; str. 42, druga melodja, to samo. Na pojęcie pieśni ludowej składa się, jak wiadomo, tekst i melodja. Winny one być wydawane razem, jako całość. Nie wiem, jaki powód, że w wydaniu pieśni wielkopostnej oddzielono na str. 17—19 jeden składnik od drugiego. Czas najwyższy, aby u nas zrozumiano, że korrekta tekstu nutowego winna być w wydawnictwach pieśni ludowych równie staranna jak korrekta tekstu literackiego. Da-

leko łatwiej jest bowiem agnoskować błędy tego ostatniego, niż pierwszego. Materjał posiada wtedy wartość, jeśli jest wydany starannie i nie wzbudza braku zaufania W przeciwnym razie wszelka praca zbierawcza jest bezcelową i nieużyteczną. Ani sztuka, ani nauka nie ma z niej żadnej korzyści. Nie posiadamy zaś tyle jednostek pracujących w etnografji czy folklorze, aby jedne i tę samą pracę wykonywać kilkakrotnie.

A. Chybiński.

Prof. Dr. Łucjan Kamieński (Poznań): Jan Stobeusz z Grudziądza. Poznań 1928. Odbitka z rocznika III Korporacji Studentów Uniwersytetu Poznańskiego „Pomerania". 8^0, 21 stron.

Jednem z zasadniczych zadań polskiej muzykologji historycznej jest badanie stosunków między muzyką i kulturą muzyczną Polski krajów sąsiednich. Chodzi tu o szereg problemów trudnych. Stosunki muzyczne pomiędzy Polską a krajami sąsiedniemi ze stanowiska historji i etnografji muzyki — to sfera t. zw. pogranicznych związków, wymagających szczegółowego zbadania. Dotychczas nie napoczęto badań nad stosunkami muzycznemi Czech i Polski, oraz Polski i słowiańskiego wschodu i północy słowiańskiej. Napoczęto badania nad stosunkami muzycznemi pomiędzy naszą muzyką i kulturą muzyczną a Niemcami. Wystarczy wskazać na prace sprawozdawcy („Polnische Musik und Musikkultur des XVI Jahrhunderts in ihren Beziehugen zu Deutschland", w Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft, Lipsk 1912) a przedewszystkiem na cenną, bo stanowiącą jakby program dalszych badań pracę d-ra Alicji Simonówny p. t. Polnische Elemente in der deutschen Musik bis zur Zeit der Wiener Klassiker (Zürich 1916). Aby badania tego rodzaju mogły przynieść wielkie rezultaty, potrzebne są do tego liczne, jeszcze niewydane zabytki obydwóch badanych krajów i narodów, a ponadto bardzo liczne i również w skromnej jeszcze ilości wydane prace archiwalne. Przedewszystkiem zaś badania te winny być szczegółowe i zapoczątkowane szeregiem wyczerpujących monografij. Jedną z takich właśnie szczegółowych, liczących się nawet z pozornie drobnemi faktami, monografij, jest praca profesora d-ra Ł. Kamieńskiego o słynnym, do muzyki niemieckiej należącym kompozytorze Janie Stobaeusie (Stobeusz), który urodził się w Polsce, mianowicie w Grudziądzu, w r. 1580. Działał w Królewcu, utrzymującym stosunki muzyczne z Polską, pozostawał w przyjaznych stosunkach z królewską kapelą w Warszawie za czasów Marka Scacchiego, a przedewszystkiem był urodzony z matki Polki, Agnieszki Kownackiej. Już to na pół polskie pochodzenie uzasadnia liczne objawy przywiązania Stobeusza do Polski, której muzyką (ludową i artystyczną) i stosunkami muzycznemi interesował się Stobeusz bardzo żywo. Tworzył muzykę do niemieckich przekładów psalmów Jana Kochanowskiego, tworzył też tańce polskie (między niemi jeden zatytułowany „Dorotka"), a choć związany swą działalnością z niemieckiem życiem muzycznem, nie wahał się wziąć udziału w kampanji krytycznej Marca Scacchiego („Cribrum musicum" 1643 i „Judicium Cribri musici" ok. 1649) przeciw gdańskiemu muzykowi Pawłowi Siefertowi w obronie kapeli królewskiej warszawskiej, stając w jednym szeregu z genjalnym mistrzem niemieckim Henrykiem Schützem. Postać to — jak widzimy — bardzo ciekawa i szlachetna, nietylko w zakresie twórczości wybitna, godna więc jak najwyższego zainteresowania tak ze strony polskiej jak i niemieckiej. Nią właśnie zajmuje się mała lecz bardzo skondensowana praca prof. Kamieńskiego. Na podstawie doskonałej znajomości źródeł, odnoszących się do Stobeusza i do historji muzyki w Królewcu, daje nam autor monografję, w której zastosowanie metody psychologicznej pomogło do rozwiązania niejednego zagadnienia. Widzimy doskonałe wiązanie faktów, nieraz na pozór tylko nie należących do siebie, w zwartą i doskonale skonstruowaną całość. Przedstawiony jest stosunek Stobeusza do Jana Eccarda, jego nauczyciela a zarazem ucznia Orlanda di Lasso, następnie do Henry-

ka Alberta, słynnego monodysty niemieckiego i autora utworów pisanych „ w polskim stylu“, wreszcie do Marka Scacchiego który upamiętnił śmierć swego przyjaciela kilkoma utworami wydanemi w r. 1647 w Wenecji p. t. „Cantilenae 5 voc. et lacrimae sepulcrales ad tumulum Johannis Sto baei“. Szeroko omówione jest środowisko kulturalne Królewca z ustawicznem wskazywaniem na jego stosunek do Polski i króla polskiego. W ogólnym ale bardzo plastycznym zarysie kreśli autor twórczą fizjognomję Stobeusza na tle ówczesnych dążeń. W związku zaś z całokształtem zagadnień mógł autor wypowiedzieć przy końcu swej bardzo cennej pracy następujące poglądy: „Z dzisiejszego punktu widzenia mógłby kto wymagać, abym w konkluzji ostatecznej odpowiedział na pytanie, czem zatem Stoba był pod względem narodowym — Polakiem czy Niemcem. Takie postawienie kwestyj byłoby zupełnie chybione. Nie można naszych nowoczesnych pojęć o narodowości stosować do ludzi wieków dawnych. Pytajmyż się samego Stoby, czem się czuł. Odpowiedź brzmi: Grudentinus borussus. Nie Niemiec, lcz i nie Polak w naszem zrozumieniu, tylko „syn Grudziądza i narodu pruskiego“. Tem samem przecież był wiernym poddanym króla polskiego, z urodzenia bezpośrednim, po przyjęciu ok. r. 1626 obywatelstwa miasta Kneiphof (jednego z trzech samodzielnych miast, na które dzielił się Królewiec), pośrednim... Tem niemniej Grudziądz polski, polskie Prusy i polski ród mają do Stobeusza prawo bezsprzeczne i to prawo rodzicielskie jest tem silniejsze, że i syn je uznaje przez całe życie, mimo, że wszedł w inny, obcy nam związek kulturalny. Na odwrót zaś Jan Stobeusz z Grudziądza ma prawo do ziemi i krwi swojej rodzinnej, i należy mu się conajmniej, aby rodacy o nim wiedzieli i pamiętali“. Musimy tu zauważyć, iż w królewieckich bibljotekach znajduje się sporo utworów muzyków polskich i że między muzykami tego miasta w XVII i XVIII wieku można wskazać na licznych Polaków wzgl. właścicieli nazwisk polskich (Podbielscy, Małachowski i t. d.). Polskie ich pochodzenie jest przez historyków muzyki w Królewcu zacierane skrzętnie, ale dość bezskutecznie, ponieważ polscy muzykologowie dzięki żmudnym ale produktywnym badaniom odkrywają polskich protoplastów tych... polskich „Prusaków“. Praca prof. Kamieńskiego poza naukową wartością jest również „dobrem pociągnięciem“ w sferze problemów narodowych i kulturalnych.

A. Chybiński.

Edward **Wrocki**: Polska akademja wiedzy muzycznej. Projekt. Warszawa MCMXXVIII (bez nakładcy) 8-o, 16 stron.

Sprawą, której omówienie stanowi treść pracy wydanej pod powyższym tytułem, zajmował się jej autor kilkakrotnie. Była również dyskutowaną przed kilku latami w prasie codziennej i czasopismach, nie przyniósłszy jednak żadnych rezultatów, czy z powodów leżących w projekcie, czy też poza nim. Autor wraca obecnie do swej koncepcji wydając ponownie broszurę zajmującą się nią. Dowód to przywiązania do własnego pomysłu, a zarazem dowód niewątpliwego idealizmu i dążenia do urzeczywistnienia pomysłu, intencje zaś autora mają na względzie dobro Rzeczypospolitej i jej muzycznej kultury. Nie mamy co do tego najmniejszych wątpliwości. Ponieważ żyjemy w czasach, w których powstaje wiele wielkich projektów i planów, przeto nie widzimy powodu, dla którego także projekt polskiej „akademji wiedzy muzycznej“ nie miałby być szczegółowo rozpatrzonym, bez względu na to, czy i kiedy i w jakiej formie miałby ten lub inny projekt być urzeczywistniony.

Z tytułu broszury nie dowiadujemy się, o jakiej wiedzy muzycznej jest mowa. Wiedzą muzyczną jest zarówno wiedza muzyka, jak i wiedza muzykologa Jedna jest wiedzą artystyczną, druga zaś wiedzą naukową. Jedna służy do wykonywania czynności artystycznych, druga zaś do wykonywania czynności naukowych. Ze względu na różne cele, zakresy i metody nie możemy ich utożsamiać. Ze względu zatem na ten stan rzeczy, jak i na późniejsze wywody

autora, mającego na myśli naukowy charakter projektowanej akademji, musiałby tytuł broszury i tejże akademji być zmieniony. Autor dzieli swą akademję na 4 wydziały, mianowicie: 1) muzyczno-teoretyczny i estetyczny, 2) muzyczno-etnograficzny, 3) muzyki kościelnej, 4) muzyczno-historyczny. Jak widzimy, podział ten ze stanowiska systematyki naukowej posiada słabe strony. Już w nomenklaturze zauważamy pewien zbytek słowny. Możemy wyłączyć słowo „muzyczny", bo już samo pojęcie „akademji wiedzy muzycznej" mieści je w sobie. Wystarczy powiedzieć: „teoretyczny", „etnograficzny" i t. d. Autor popełnia w swym podziale tę przesadę, że pojęcia jednostkowe wyodrębnia od pojęć zbiorowych. Zbytecznem jest mówić osobno o „teorji", osobno zaś o „estetyce", skoro w naukowem pojęciu „teorji muzyki" mieści się już „estetyka muzyki". Wydzielenie osobnego działu „muzyki kościelnej" jest również nieuzasadnione. Wszak dział ten mieści się już w „teorji" (wraz z „estetyką") i „historji muzyki". Inaczej bowiem należałoby stworzyć osobny wydział „muzyki świeckiej", która również mieści się w wydziale „teoretycznym" i „historycznym". Jeśli akademja miałaby być całkowitym kompleksem nauk muzycznych, to nie mogłaby zadowolić się tylko etnografją, lecz musiałaby sięgnąć do etnologji, jako najwyższej kondygnacji, wzniesionej nad folklorem i etnografją. Istniećby zatem musiały tylko 3 wydziały: 1) teorji, 2) etnologji, 3) historji, i to zgodnie ze stanem dzisiejszej nauki. Każdy, kto zna organizację akademji, sądziłby że na tem kończy się sprawa organizacji projektowanej akademji. Autor jednakże przydziela do jej zakresu działania, mającego charakter n a u k o w y, inne jeszcze specjalności, w liczbie 13. Możnaby się zgodzić na urządzenie w niej laboratorjum akustycznego i laboratorjum psychofizjologicznego, jakkolwiek zagadnienia z tych dziedzin winny znaleźć miejsce w laboratorjach uniwersyteckich. Nazwy, które autor nadaje tym laboratorjom, nie są jednakże możliwe do przyjęcia, ponieważ nie są zgodne z nauką logiki. W wyrażeniu „muzyka doświadczalna" widzimy błąd, polegający na tem, że nie istnieje żaden rodzaj muzyki doświadczalnej, jakkolwiek każda „muzyka" może być przedmiotem doświadczeń z zakresu akustyki i psychologji. Istnieją natomiast doświadczenia muzyczne, a więc nauki eksperymentalne, lecz nie sztuki eksperymentalne (prócz t. zw. „sztuk magicznych"). Nazwy projektowanych instytutów powinny zatem brzmieć: „Instytut akustyki muzycznej" (bo istnieją zagadnienia akustyczne, nie mające związku z muzyką) i „Instytut psychologji muzycznej", jakkolwiek słowo „muzycznej" mogłoby być w obrębie „akademji wiedzy muzycznej" opuszczone. Ale do tego pandemonjum wiedzy muzycznej przyłącza autor jeszcze inne specjalności nie mające żadnego związku z n a u k o w y m charakterem projektowanej akademji. Między niemi znajdujemy: „introligatornię", „szkołę rytownictwa i druku nut (z drukarnią)", „szkołę wyrobu instrumentów muzycznych", „państwową dyrekcję koncertową z giełdą pracy muzycznej". Mimo najlepszych chęci nie wyobrażam sobie związku między np. badaniami z zakresu etnologji muzycznej a np. giełdą pracy muzycznej, aby ograniczyć się już do tego jednego zestawienia. Autor wymaga również, aby przyłączono także „sale: wielką, małą i kameralną na koncerty, odczyty i konferencje". Wątpię, czy pełna akademja wiedzy muzycznej w pojęciu autora miałaby być pozbawiona opery. A jeśliby miał być utworzony osobny „wydział muzyki kościelnej", to już należałoby umieścić także kościoły różnych wyznań (a tyle ich jest właśnie w Rzeczypospolitej), aby wykonywać różne obrzędy liturgiczne i odpowiednią dla nich muzykę. Do akademji przydziela autor nawet „Departament Sztuki i Kultury" (istnieje tylko Departament Sztuki — o ile się nie mylę). I tu również widzimy niekonsekwencję: bo jeśli akademja ma być n a u k o w ą, to raczej należałoby przyłączyć Departament (Wydział) Nauki. Samo istnienie sal koncertowych nie może zmieniać charakteru instytucji naukowej. Ale prócz tego Departament

Sztuki nie zajmuje się tylko sprawami muzyki, a Departament Nauki tylko sprawami nauki muzycznej. — Jak już widzimy z powyższego, autor pragnie zespolić razem sprawy nauki i sztuki, administracji państwowej, przemysłu, rękodzieła, handlu i t. d., który to projekt nazywa projektem „polskiej akademji wiedzy muzycznej". Nie wiemy, czy chodzi mu o instytucję naukową, czy o zmianę ustroju władz państwowych czy o budynek. Otóż dopiero ubocznie wtrąca autor wzmiankę (str. 4) o „Pałacu muzyki", a na str. 8 — 9 podaje „Schemat Instytucji Pałacu Muzyki". Teraz dopiero wyjaśnia się sprawa: chodzi o pałac przedewszystkiem, a o akademję pobocznie. O wewnętrznej organizacji akademji — co byłoby rzeczą najważniejszą choćby ze względu na tytuł broszury — autor wypowiada się bardzo skromnie. Nie istnieje jednak dotychczas nigdzie żadna „instytucja pałacu". Tylko pałac może w sobie mieścić jakąś instytucję, w tym wypadku „akademję wiedzy muzycznej". Nie możemy zatem identyfikować budynku z instytucją. Nie możnaby wykluczyć możliwości umieszczenia akademji, departamentu ministerjalnego, szkoły sztycharsko-drukarskiej, giełdy pracy i t. p. w jednym budynku, ale przecież tego wszystkiego razem nie możnaby z powodu dyspozycji lokalowej nazwać akademją wiedzy muzycznej. A następnie: kto miałby być prezydentem takiej „instytucji"? Czy dyrektor departamentu, jako urzędnik najwyższej władzy państwowej, czy też ta osoba, która byłaby prezesem akademj'? Kto byłby zatem przełożonym dyrektora departamentu: minister czy prezes akademji? Czy ta akademja miałaby być urzędem czy tylko instytucją naukową? I czy prezes akademji miałby obowiązek kierować giełdą pracy, introligatornią, sztycharnią, i t. p.? Lub może kierować komercjalnym ruchem sal koncertowych? Bo przecież ktoś musiałby być przełożonym całego „pałacu muzyki" czy „akademji wiedzy muzycznej" i odpowiedzialnym za wszystko...

Moglibyśmy nasze sprawozdanie zakończyć na tem, wskazując na tak zasadnicze braki i sprzeczności w samym projekcie i na jego zupełną nierealność, gdyby nie kilka jeszcze kwestyj.

Na str. 3 czytamy: „Czas już wielki położyć kres gromadzeniu powszechnemu krajowych zbiorów bibljotecznych, archiwalnych i muzealnych, gdyż system ten ongi i obecnie praktykowany jest szkodliwy, rozprasza bowiem materjał i siły, tamując przez to rozwój i udostępnienie całokształtu tych zbiorów dla sfer szerokich". A na str. 4 projektuje autor stworzenie w projektowanej akademji: „centralnej bibljoteki muzyczno-teoretycznej", „centralnego archiwum muzycznego", „centralnego muzeum muzyczno-historycznego", a na str. 8 — 9 daje „schemat instytucji pałacu muzyki w Warszawie". Jak widzimy — tendencje centralistyczne są wyrażone niedwuznacznie. Ale z drugiej strony pragnie autor zdecentralizować ministerstwo przez oderwanie departamentu. Otóż mojem zdaniem czas najwyższy położyć kres myślom centralistycznym, a iść torami regjonalnemi, które słusznie i mądrze popiera rząd Rzeczypospolitej Polskiej. Bo wyobraźmy sobie, iż założono w Warszawie projektowaną akademję, za której przykładem założono inne podobne instytucje. Zcentralizowano już wszystko według projektu autora. Stanął pałac muzyki. Wybuchła wojna. Aeroplany państw nieprzyjacielskich, zazdroszczących Polsce instytucji, „pierwszej w świecie kulturalnym" (str. 7), zawitały nad pałacem muzyki i rzuciły bomby pożarowe. Jak widzimy — centralizacja wydałaby bardzo pożądane rezultaty... Można centralizować urzędy, jest to w niektórych wypadkach nawet jedyne wyjście z trudnych administracyjnych sytuacyj, ale centralizować działalność naukową, równałoby się dewastacji kultury Rzeczypospolitej. Nie istnieje ani jeden kraj na świecie, w którym mogłyby powstać już nie projekty, ale i myśli o projektach centralistycznych tego rodzaju. Każdy z nas pragnie pracować także dla dobra stolicy, aby jej nadać jak najodpowiedniejszy charakter stolicy Rzeczypospolitej, ale nie z uszczerbkiem dla kultural-

nego dobra reszty naszego młodego państwa. Zdajemy sobie dobrze sprawę z tego, że istnieje sporo zbiorów muzycznych (bibljotecznych i archiwalnych), które przyniosłyby nauce większy pożytek, gdyby je umieszczono nie tam, gdzie się obecnie znajdują, ale sam fakt założenia akademji nie zmieniłby położenia. Musiałoby być wprowadzone prawo faktycznej czy pozornej ekspropriacji ze strony państwa. Jak długo tego niema, tak długo projekt autora w swym całokształcie jest nietylko mirażem fantastycznym, ale i pomyślanym niekonsekwentnie. To oczywiście nie obala możliwości powstania „akademji nauk muzycznych" (nie identycznej z „akademją muzyczną") na wzór akademji nauk lekarskich lub akademji nauk technicznych. Czy jednak akademja taka wymagałaby aż „pałacu muzyki" lub nawet koniecznej nazwy „akademji", nad tem już w tem miejscu nie będziemy się zastanawiali. Gdy „Polskie Towarzystwo Muzykologiczne" się rozwinie, będzie mogło i bez nazwy „akademji" spełnić należytą rolę, nie obciążając swych agend niczem, nie stojącem w związku z nauką.

A. Chybiński.

Muzea regjonalne, ich cele i zadania. Książka zbiorowa. Wydano z zasiłku Ministerstwa W. R. i O. P. Warszawa 1928. Skład główny: „Nasza Księgarnia". 8⁰, 276 stron.

Literatura muzeologiczna jest u nas jeszcze słabo rozwinięta, dział zaś muzyczny tej literatury nie istnieje zupełnie, ponieważ nie istnieją w Polsce muzea, posiadające zasobne zbiory muzyczne, dające się wyodrębnić i opisać w osobnych katalogach. Wątpić można, czy kiedykolwiek takie zbiory powstaną. W przeciwieństwie do wielu narodów nie umieliśmy szanować ani dawnych instrumentów muzycznych, wyrabianych w Polsce, ani rękopisów muzycznych, ani innych zabytków, należących do działu muzycznego w muzeach. Wiele też starych instrumentów polskich wywieziono za granicę (zwłaszcza instrumentów smyczkowych). Jesteśmy prawie ogołoceni z tych cennych pamiątek. Jedynie tylko muzea etnograficzne posiadają mniejsze lub większe ilości ludowych instrumentów muzycznych, tak jakbyśmy byli wyłącznie „chłopskiem państwem". Ale i pod tym względem nie dorównujemy ani Zachodowi ani Wschodowi (najbliższemu). I jeśli już mamy ratować resztki muzealnych przedmiotów muzycznych od zupełnej zagłady, to w obecnym stanie rzeczy musimy zwrócić uwagę na instrumenty ludowe, nie omijając żadnej sposobności do ratowania tych luźnych instrumentów, druków i rękopisów muzycznych, które należą do historji muzyki polskiej lub kultury muzycznej w Polsce. Ważną rolę mają tu do spełnienia muzea regjonalne, niezawsze identyczne z muzeami etnograficznemi, bo obejmujące nietylko przedmioty ludowej kultury. Wiele jeszcze zabytkowych przedmiotów tuła się po okolicach, oddalonych od środowisk większego znaczenia. Wyłowić je i oddać na użytek ogólny w cywilizacyjnem tego słowa znaczeniu jest zadaniem muzeów regjonalnych. Pracę tę zacząć jednak należy bezzwłocznie. Inaczej bowiem dojdziemy do sytuacji, w której będziemy posiadali bardzo dobre podręczniki pracy muzealnej, ale nie muzea regjonalne. Takim właśnie podręcznikiem jest książka zbiorowa p. t. „Muzea regjonalne", wydana z zasiłku Ministerstwa Wyznań Rel. i Oświecenia Publ. przez sekcję powszechnych uniwersytetów regjonalnych „Związku Polskiego Nauczycielstwa Szkół Powszechnych" w Warszawie. Składa się na nią 17 prac szesnastu regjonalistów (humanistów i przyrodników). Pracą nas najbliżej interesującą jest: „Dział muzyczny w muzeum regjonalnem" (str. 242—255), napisany przez prof. Adolfa Chybińskiego, którego kilka artykułów i prac zajmuje się muzycznym regjonalizmem i korzysta ze zbiorów muzycznych w muzeach małopolskich. Praca, z której zdajemy sprawę, jest napisana bardzo treściwie i systematycznie, ujmując zasadnicze zadania muzyczne regjonalnego muzeum w trzy grupy. Autor wychodzi ze słusznej zasady, że „działalność muzeum reg. stanowczo nie może pominąć działu muzycznego, jak to dotych-

czas w wielu wypadkach bywało, jeśli dziadzie nie przynosi z sobą nic nowego, jednakłalność ta ma objąć całkowity kompleks zagadnień kulturalnych". Uwaga ta wprawże w naszych warunkach poprostu musiała być po raz pierwszy wypowiedzianą, gdyż nasi muzealiści stronili niemal z reguły od przedmiotów muzycznych i nie otaczali ich tem samem zainteresowaniem, co inne przedmioty. To też skutki są widoczne w naszych największych muzeach. Ale i w muzeach regjonalnych braki również nie są małe. Takie wyjątki, jak słynne Muzeum Tatrzańskie, które posiada podobno kilkadziesiąt instrumentów muzycznych z Podhala, nie zmieniają ogólnej reguły. Zgodzimy się również z autorem, że zadaniem muzeum regjonalnego jest stworzenie podstawy do badań nad kulturą muzyczną okręgu, reprezentowanego przez muzeum, a więc: badań w zakresie regjonalnej historji i etnografji muzycznej". Bez materjałów nie będzie badań. Słuszny jest również pogląd, że „badania te dają się urzeczywistnić głównie w zakresie etnografji muzycznej, które zawsze będą wykazywały luki mniejsze, niż materjały, tworzące podstawę badań z zakresu historji muzyki". Te ostatnie bowiem, tak już nieliczne, są w posiadaniu instytucyj dawniej już istniejących. Słuszny wreszcie jest pogląd autora, że nie brak okręgów, „w których działalność w zakresie historji muzyki byłaby do zapoczątkowania wogóle dopiero przez muzea regjonalne, podobnie, jak działalność w zakresie etnografji muzycznej". Możemy dodać, że nie dotyczy to tylko wschodnich regjonów Rzeczypospolitej, gdzie położenie jest najmniej korzystne. Trzy grupy muzyczne uznaje autor za zasadnicze w muzeum regjonalnem: 1) Instrumenty muzyczne, 2) Muzyka ludowa, 3) Muzyka artystyczna. Jest to podział raczej praktyczny, niż „teoretyczny". Możnaby bowiem przydzielić instrumenty muzyczne do muzyki ludowej i do muzyki artystycznej, co jednakże niezawsze jest zupełnie łatwe do uskutecznienia. Raczej możnaby podzielić całość działu muzycznego na dwie grupy: 1) Kultura materjalna (instrumenty muzyczne i t. p.), 2) Kultura duchowa (muzyka ludowa i artystyczna). Możnaby także wyodrębnić dział ikonograficzny, gdyby posiadał warunki szczególniejsze rozwoju (co jednak jest może wątpliwe). Co innego jednakże jest podział materjału ze stanowiska nauki i jej systematyki, a co innego podział, mający na celu muzealną poglądowość, W tym ostatnim wypadku podział na 3 grupy, proponowany przez prof. Chybińskiego, jest jednak bardziej racjonalny, bo praktyczny. W każdym razie działalność muzeum regjonalnego pójdzie zawsze w dwóch kierunkach: kultury materjalnej i duchowej albo muzyki ludowej i muzyki artystycznej. Autor wyjaśnia szczegółowo w każdej z trzech grup działalność muzeum regjonalnego i podaje literaturę przedmiotów, pisaną w językach polskim, niemieckim, francuskim, angielskim. Końcowa uwaga autora. że niekażde muzeum regjonalne może posiadać w swym personelu zawodowego muzykologa i że wobec tego należałoby w każdej naukowej kwestji natury myzycznej zasięgać jego fachowej porady i że wreszcie należy odróżnić muzykologa od muzyka, gdyż muzykologiem jest ten, kto naukowo zajmuje się muzyką (a to jedynie może mieć znaczenie dla muzeum jako instytucji naukowej) — jest słuszne. Zdaniem naszem jednakże muzyk, który posiada wyższe ogólne wykształcenie i zdolność do systematycznego i uporządkowanego myślenia, może również oddać wielkie przysługi regjonalnemu muzeum, zwłaszcza gdy będzie rozporządzał literaturą naukową, podaną starannie przez autora w jego cennej i pierwszej w naszej literaturze pracy.

Z. W.

Beethoven - Zentenarfeier, Wien 26 bis 31 März 1927. I n t e r n a t i o n a l e r M u s i k h i s t o r i s c h e r K o n g r e s s. Wien 1927. Universal-Edition A. G. 8^0, 404 str.

W kongresie wiedeńskim wzięło udział kilku polskich przedstawicieli muzykologji, wygłaszając referaty należące do zakresu historji muzyki polskiej i obcej. Referaty te zostały opublikowane w obszernem spra

wozdaniu, mającem tytuł wyżej podany. Są to prace d-ra Alicji Simonówny, prof. d-ra Łucjana Kamieńskiego, d-ra Henryka Opieńskiego i d-ra Melanji Grafczyńskiej. Kilka zapowiedzianych referatów innych polskich muzykologów nie zostało wygłoszonych z powodu nieprzybycia ich na kongres i innych przeszkód. Referat d-ra Simonówny zajmuje się kilku amerykańskiemi wydaniami dzieł Beethovena („Über einige amerikanische Beethoven-Ausgaben" — str. 26—28). Autorka, jako przez kilka lat kierowniczka wspaniałej sekcji muzycznej w „Library of Congress" w Waszyngtonie, zajęła się z okazji 100-letniej rocznicy śmierci Beethovena wydaniami poszczególnych dzieł Beethovena w Stanach Zjednoczonych, wskazując na liczne curiosa i falsyfikaty. Referat, pełen erudycji, jest ciekawym przyczynkiem do historji „amerykanizmu" w muzyce. — Praca prof. Kamieńskiego podaje nowe przyczynki do historji poloneza do czasów Beethovena („Neue Beiträge zur Entwicklung der Polonaise bis Beethoven" — str. 66—74). Materjałem do tej pracy, pełnej nowych i bardzo wnikliwych spostrzeżeń, były polonezy zawarte w ilości 85 w dwóch rękopisach: bibljoteki państwowej w Berlinie i bibljoteki Towarzystwa Muz. w Warszawie, pochodzących z r. 1772 i nast., oraz 1800. O polonezie pisali sporo teoretacy niemieccy XVIII wieku. Autor porównuje materjał nowy z ich poglądami i stwierdza wiele zgodności z niemi, wykrywa cechy przez nich nie spostrzeżone i wskazuje na konieczność większej liberalności wobec tych poglądów. Zajmuje go budowa formalna, melodyka i rytmika, jako zasadnicze kryterja w ocenie materjału ze stanowiska rozwoju naszego tańca, tak często komponowanego w Niemczech. Rozróżnia bardzo słusznie t. zw. powolne i t. zw. szybkie polonezy, nadto polonezy śpiewane i instrumentalne. Porównuje też „niemieckie" i „polskie" formy poloneza, a przedstawiwszy dokładnie wzrost lub zanikanie pewnych cech formalnych lub melodycznych, kończy swą pracę uwagą, że polonez Beethovena op. 89, z pominięciem pewnego szczegółu przedstawia „dobrze uchwycony typ szybkiego gatunku polskiego poloneza". Do swej cennej i dla dalszych badań zasadniczej pracy, będącej zaledwie cząstką szeroko zakreślonych badań swych nad historją poloneza, dodaje prof. Kamieński 9 polonezów z rękopisu warszawskiego i berlińskiego, między niemi zaś polonez Kościuszki w starej wersji. Uwaga, wypowiedziana przez prof. Kamieńskiego, że „już wcześniej przez wiek XVIII istniał w Polsce ludowy śpiewany polonez" wydaje mi się być najzupełniej słuszną. Świadczyłyby o tem niektóre, z I połowy XVIII wieku pochodzące źródła. — Dr. Henryk Opieński przedstawia w swym referacie stosunek sonat Chopina do stylu Beethovena („Chopins Sonaten und ihr Verhältnis zum Beethovenschen Stil" — str. 138—141). Jest to streszczenie pracy, którą nasz Kwartalnik obecnie drukuje. Nie widzę przeto potrzeby streszczania referatu, zawierającego tyle spostrzeżeń i zachęty do dalszych badań nad tym dotąd niewyczerpanym tematem. — Praca d-ra Melanji Grafczyńskiej o polifonji na dworze Jagiellonów („Polyphonie am Hofe der Jagellonen" — str. 164—167) przynosi po powyższych trzech pracach zupełny zawód. Pominąwszy już ilość błędów drukarskich, zniekształcających nazwiska — pominąwszy również bombastyczne zwroty i balast niczego nie wyjaśniających uwag o sztukach plastycznych w Polsce XVI wieku, zauważamy w tym referacie dowody wręcz nieobliczalnej fantastyki, nie liczącej się z dotychczasowemi badaniami. Autorka twierdzi, że Mikołaj z Radomia był w służbie Władysława Jagiełły (na co nigdzie nie posiadamy żadnego dowodu), że tworzył „motety", że w Krakowie istnieli „canonici vulgares" (!), że Mikołaj z Radomia pisał „Hymni panegyrices" (!), że jego utwory mają „charakter monodyczno - recytatywny" (!)... w XV wieku..., że tworzył „w stylu I szkoły niederlandzkiej", że wyzyskał zdobycze szkoły Dunstaple - Dufay'a, że w kapeli rorantckiej tylko przez „półtora" wieku rozwijano działalność kompozytorską, że Wacław z Szamotuł i Marcin Leopolita byli rorantystami i t. p. Iam satis superque!!! Kilka

szczegółów zdradzałoby, że autorka mogłaby pracować pożytecznie, gdyby zechciała opanować swe myśli i nauczyć się ładu i solidności w pracy. Bez tego łatwo bardzo stracić poczucie rzeczywistości historycznej. Autorka cytuje „motety większych cyklicznych dzieł“ Wacława z Szamotuł, które jej „imponują“. Tymczasem t a k i e dzieła tego kompozytora... nie istnieją. Same dobre chęci nie stworzą ich. Niestety — o ile praca ta nie przyniesie p o l s k i e j nauce żadnej szkody bezpośredniej, o tyle obcych czytelników musi wprowadzić w błąd przez nieuzasadnione informacje, brzmiące jak wieści z zamierzchłych czasów. Nie można też feljetonistyką zastąpić nauki.

A. Chybiński.

Dr. Kathi M e y e r: Katalog der Internationalen Ausstellung „Musik im Leben der Völker“. Frankfurt am Main, 11 Juni — 28 August 1927, 8°, 340 stron i 49 tablic.

Zdawanie sprawy z samego katalogu, i to katalogu wystawy, która już się odbyła w r. 1927, nie miałoby może celu, mimo, że w wystawie i jej katalogu była wzgl. jest reprezentowana Polska i jej muzyka. Ze względu jednak na to, że podobna wystawa mogłaby jeszcze odbyć się w bliższej lub dalszej przyszłości (choćby w innym zakresie muzycznym lub pod innym kątem widzenia) i należałoby wyzyskać dodatnie i ujemne doświadczenia, nie będzie — sądzę — od rzeczy rozpatrzeć się w katalogu i poczynić spostrzeżenia dla przyszłego dobra sprawy, z tą uwagą, że wyłączna zasługa w urządzeniu polskiego działu na wystawie frankfurckiej przypadła w udziale p. L. Bienentalowi z Warszawy, który też w miarę sił i swej najlepszej wiedzy wywiązał się z odpowiedzialnego zadania. Dzięki jego zapewne inicjatywie mogła Polska wystąpić na tej wystawie obok Czechosłowacji, Rosji, Węgier, Austrji, Niemiec, Holandji, Belgji, Francji, Szwajcarji i Włoch. W wystawie brakło kilku państw dla muzyki tak ważnych, jak Hiszpanja, Anglja, Danja, Norwegja, Szwecja, Finlandja, Rumunja. Niewszystkie też państwa obesłały wystawę przedmiotami jednej i tejsamej kategorji, tak że wystawa niejako a priori nie mogła być jednolitą i nie mogła odpowiedzieć w całej pełni swemu tytułowi („Muzyka w życiu narodów“). Niemniej dobrze się stało, że Polska wzięła w niej udział. Jest rzeczą zrozumiałą, iż nie mogliśmy wystąpić w „pełnym rynsztunku“, bo wiele przedmiotów, które należałoby wystawić, znajduje się w zbiorach niedostępnych (trudności prawnej natury), np. w klasztorach i katedrach, a także archiwach. A jednak brakło na wystawie przedmiotów łatwo dostępnych i dających się wypożyczyć bez żadnego trudu. Powinny zaś były znaleźć się na frankfurckiej wystawie jako zabytki znane w Niemczech i wspominane z szczególnym naciskiem przez uczonych niemieckich (i innych).

Polska była reprezentowana przez przedmioty o charakterze historycznym, i to druki, rękopisy i obrazy różnego rodzaju W takiej sytuacji naturalnemi tendencjami, odpowiadającemi bądźcobądź ambicji narodu i państwa, byłyby: szczególnie silne obesłanie wystawy zabytkami najdawniejszemi (kwestja dawności kultury muzycznej), utrzymanie ciągłości historycznej i — ze względu na aktualność — jak najliczniejsza reprezentacja doby współczesnej. Przejdźmy obecnie wiekami historję muzyki polskiej i porównujmy z tem, co odnośnie do Polski mieści się w katalogu na str. 231—246.

Uznajmy datę 1500 za pomocniczy punkt oparcia dla naszych zestawień. W wystawie frankfurckiej reprezentowana była nasza muzyka z przed r. 1500 tylko trzema zabytkami, mianowicie rękopisem „Bogurodzicy“, skrawkiem pergaminowym z pieśnią „O najdroższy kwiatku“ i rękopisem 52 bibljoteki Krasińskich w Warszawie. (Statut Łaskiego z r. 1506 nie jest drukiem muzycznym). Nie możemy nikomu wziąć za złe, że nie znalazły się na wystawie okazale iluminowane rękopisy liturgiczne, nawet z przed r. 1400 wzgl. 1500, ponieważ trudności w ich wypożyczeniu są bardzo wielkie także w obrębie Polski. Coprawda, można je było zastąpić barwnemi reprodukcjami, ale o to mniejsza. Polska jest w po-

siadaniu szeregu źródeł muzyki średniowiecznej, będącej obecnie najaktualniejszą w badaniach historycznych. Należało uwzględnić kilka rękopisów treści teoretycznej (np. traktatów Hucbalda, Bernona, Jana de Muris, Boetiusa i in.), aby wskazać niejako demonstracyjnie, iż te arcydzieła średniowiecznej teorji muzyki były u nas znane. Tak np. postąpiła Austrja w swym wystawowym dziale (katalog, str. 93). Należało też uwzględnić inny jeszcze, tak łatwo dostępny rkp. z dziełami Mikołaja z Radomia (Radomskiego), wspominany przez niemieckich i francuskich historyków muzyki, choć nieznany jeszcze wszystkim historykom muzyki polskiej. Jest to rękopis okazały, wobec którego skrawek pergaminowy mógł był pozostać w Warszawie. Wszak obok tych dwóch rękopisów znajdują się w Polsce jeszcze inne; tylko, że trzeba o nich wiedzieć lub poinformować się o nich. — Wystawienie słynnych polskich tabulatur organowych XVI wieku było może najlepszym pomysłem w całej akcji wystawowej. Takich zabytków jak tabulatura Jana z Lublina (słynna już o obcych) i tabulatura z r. 1548 nie posiada żadna bibljoteka europejska. Skromna ilość mensuralnych druków polskich z XVI wieku usprawiedliwia zupełnie pewien niedostatek w wystawie działu polskiego. Ale łatwo dostępnym był wielki, a nawet największy z dotychczasowych rękopisów mensuralnych polskich XVI wieku, wspominany przez pewnego niemieckiego uczonego, choć znowu u nas nieznany szerszemu gronu muzykologów. Rękopis ten zawiera między innemi utworami — „Dumę“, a zatem unicum w dotychczasowym materjale zabytkowym, bo mającym nazwę polską na oznaczenie swej formy. Rękopis ten dzięki swemu wielkiemu rozmiarowi byłby zastąpił manuskrypty kapel królewskich, zaopatrzone herbami królewskiemi. Nie były one możliwe do wypożyczenia z powodu trudności prawnych. Dobrze natomiast był reprezentowany dział druków teoretycznych. (Do traktatu Monetariusa roszczą sobie prawa Węgrzy, ponieważ Monetarius urodził się w Kremnicach, w dawnych północnych Węgrzech, ale do niego, jako urodzonego Niemca, Münzera, mieliby prawo pierwszeństwa Niemcy spiscy, a w drugim rzędzie Słowacy). Słabo bardzo był reprezentowany XVII wiek. Nie wina to organizatora wystawy, lecz samego materjału zabytkowego. W XVII wieku druk muzyczny w Polsce zamarł w porównaniu z wiekiem XVI. Sądzę jednak, że ze względów ambicji narodowej można było nie wypożyczać druku dzieła Zieleńskiego z bibljoteki wrocławskiej, a w jego miejsce dać druk z Muzeum XX. Czartoryskich w Krakowie. Ponadto można było dać pewną, łatwo dostępną tabulaturę organową warszawską z XVII wieku, dość obszerną, na dowód, że tradycja wielkich tabulatur organowych nie wygasła w Polsce po XVI wieku. Dobrze się stało, iż nie wystawiono manuskryptów z dziełami polskiemi z XVII wieku, bo z jednej strony przedstawiają się one pod względem zewnętrznym nieokazale, z drugiej zaś mogłyby się one przyczynić do mylnych wyobrażeń u obcych, wywoławszy niekorzystne sądy. Ale jeśli już wypożyczono dla polskiego działu druki z bibljoteki wrocławskiej, to można było wypożyczyć z jednej z niemieckich bibljotek „Cribrum musicum“ Scacchiego (1643), a wtedy dział XVII wieku byłby znacznie zyskał. Wiek XVIII również nie przedstawiał się tak, jakby sobie można tego życzyć, ale i tu niepodobna winić urządzającego wystawę. Wytężono natomiast siły, aby wiek XIX i teraźniejszość wypadły możliwie najlepiej. Wystawiono, co można było osiągnąć. Większą działalność zwłaszcza na punkcie teraźniejszości była jednak możliwa: np. można było wystawić manuskrypty dzieł Szymanowskiego, Różyckiego i innych, oile oczywiście nie było trudności.

Na ogół zatem wystawa nie przedstawiała się ujemnie, mogła jednak osiągnąć wyższy stopień. — Katalog sporządzony przez wydawczynię zawiera w polskim dziale sporo błędów. Ale i one nie pomogą nam ani nie zaszkodzą. W dodanych do katalogu ilustracjach znajdujemy podobiznę jednej strony z tabulatury Jana z Lublina i podobiznę maski pośmiertnej Chopina.

A. Chybiński.

Kathi Meyer u. Paul Hirsch: Katalog der Musikbibliothek Paul Hirsch. Erster Band. Theoretische Drucke bis 1800. Berlin 1928. Verlag von Martin Breslauer. 295 str.

Pierwszy tom obszernej publikacji, mającej być katalogiem wszystkich zbiorów muzycznych słynnej już bibljoteki p. Pawła Hirscha we Frankfurcie, jest wzorowem tego rodzaju wydawnictwem, posiadającem bardzo wystawną szatę zewnętrzną. Zwracamy na nie uwagę, nietylko ze względów czysto naukowych, ale także z powodu posiadania przez tę bibljotekę pierwszego wydania najstarszego drukowanego polskiego traktatu teoretycznego, mianowicie „Opusculum musices" Sebastjana z Felsztyna. Mieści się jego tytuł w pozycji 169 (str. 62). Incipit brzmi: „Opusculum musice compilatum noviter per dmn. Sebastianum de Felstin. Pro institutione adolescentum in cantu simplici seu gregoriano", zaś Explicit opiewa: „Finitur musica Coralis domini Sebastiani presbiteri de Felstin Arcium liberalium Baccalarij". Egzemplarz ma format 4⁰ i zawiera 21 kart drukowanych i 1 białą. Katalog zawiera (jako VIII tablicę) reprodukcję karty tytułowej (oryginalnego formatu), najlepszą, jaką kiedykolwiek wydano. Jest to znana rycina, przedstawiająca sześciu śpiewaków, śpiewających z nut, mających tekst „In Gottes Namen fahren wir". Rycina ta znajdowała się na karcie tytułowej dawnego, przedwojennego „Kwartalnika muzycznego". Egzemplarz Hirscha powiększa niewielką ilość egzemplarzy tego wydania, znajdującą się w bibljotekach niemieckich (Wiedeń, Wrocław, Monachjum—według „Quellenlexikon" Eitnera, III 410). Katalog bibljoteki Hirscha ukazał się w 300 numerowanych egzemplarzach. Układ jego jest pod każdym względem wzorowy.

M. Szczepańska.

Wolf Johannes: Musikalische Schrifttafeln. Für den Unterricht in der Notationskunde. Zweite unveränderte Auflage. Veröffentlichungen des Fürstlichen Instituts für Musikwissenschaftliche Forschung zu Bückeburg. Leipzig, 1927. Verlag von Kistner u. Siegel. VIII str. i 100 tablic.

Drugie, tak szybko po pierwszem następujące wydanie słynnych już tablic prof. J. Wolfa, jednego z największych współczesnych paleografów muzycznych, dowodzi jak bardzo potrzebnem było dzieło tego rodzaju. Jest to nadzwyczaj cenna pomoc dla każdego seminarjum muzykologicznego, w którem odbywają się poważne i gruntowne studja nad paleografją muzyczną, oile oczywiście prowadzący ćwiczenia profesor lub asystent nie posiada do rozporządzenia oryginalnego materjalu zwłaszcza rękopiśmiennego, a więc oryginalnych zabytków, z któremi przyszły badacz historji muzyki powinien się bezpośrednio zapoznać. Sto tablic Wolfa dzieli się na 5 zasadniczych grup reprodukcyj: 1) traktaty teoretyczne, 2) notacje neumatyczne, 3) notacje chorałowe, 4) notacje mensuralne (różnych odmian i czasów, niektóre z czerwonemi znakami), 5) notacje tabulaturowe. Są to zdjęcia fotograficzne z wielu rękopisów i druków, znajdujących się w rozlicznych bibljotekach różnych krajów. Między innemi znajdujemy też reprodukcję karty 196v i 197r rękopisu Nr. 52 bibljoteki Ordynacji Hr. Krasińskich w Warszawie dla przykładu staromensuralnej notacji typu francuskiego. Reprodukcje te przedstawiają dwa „Et in terra", z których jedno jest anonimowe, drugie zaś ma napis „O[pus] Ciconie" i jest dziełem słynnego kompozytora Jana Ciconii, pochodzącego z Niderlandów i przebywającego z pocz. XV wieku we Włoszech, a popularnego w Polsce w okresie, gdy tworzył Mikołaj z Radomia (Radomski). Wydawnictwo prof. Wolfa jest wspaniałą publikacją, jednym z kilku wybitnych pod względem naukowym i pedagogicznym czynów znakomitego uczonego berlińskiego, który wykształcił szereg polskich muzykologów.

M. Szczepańska.

Moberg Carl Allan (Uppsala): Über die schwedischen Sequenzen. Veröffentlichungen der Gregorianischen Akademie zu Freiburg in der Schweiz, XIII. Heft. Uppsala 1927. Almquist et Wiksells Bocktryckerei — A. B. 2 tomy.

Praca pod powyższym tytułem interesuje nas z kilku powodów. Jednym z nich

jest ten, że autor, młody a wybitny badacz szwedzki, uczeń prof. Piotra Wagnera we Fryburgu, a więc uczeń najznakomitszego badacza i historyka chorału gregorjańskiego, wskazuje w swem dziele kilkakrotnie na możliwość wpływu sekwencyj polskich wczesnego średniowiecza na sekwencje szwedzkie, a nawet wymienia 9 sekwencyj, które z Polski przeszły do katolickiej liturgji szwedzkiej w XV i XVI wieku, głównie jako sekwencje ze sfer dominikańskich. Autor nie twierdzi, że tak było na pewno, ale uważa to za bardzo prawdopodobne. Jeśli zwrócimy uwagę na fakt, że w liturgji średniowiecznej szwedzkiej znajdujemy dowody kultu św. Stanisława i że kult ten znalazł swój wyraz także w kościelnej rzeźbie średniowiecznej Szwecji, to hipotezie autora nie będziemy mogli mieć nic do zarzucenia, zwłaszcza że jest ona bardzo ostrożna. Praca Moberga jest wykonana z pomocą całego aparatu naukowego, a dzięki świetnej metodzie, uzyskanej w pracowni prof. Wagnera dochodzi do znakomitych rezultatów. Możemy protestanckiej Skandynawji zazdrościć, że badania nad historją chorału gregorjańskiego w jej krajach za czasów średniowiecznych rozwijają się nad wyraz bujnie i osiągają wielkie wyniki. Dotyczy to nietylko Szwecji, ale także Danji i Finlandji. W Polsce znajdujemy trzech uczniów prof. Wagnera. Niestety warunki, wśród których zmuszeni są pracować, należą do bardzo niekorzystnych. Dotyczy to zwłaszcza dwóch z pośród nich. Ci młodzi przeważnie uczeni, doskonale wyszkoleni, mogliby naszej choralistyce przynieść wielki naukowy pożytek, gdyby im dano pracować nad zabytkami chorałowemi, których jest na szczęście jeszcze sporo i które wymagają jak najszybszego opracowania, nie będącego zadaniem łatwem. Już profesor Wagner wypowiedział słowa równie zachęcające, jak ostrzegawcze, że protestancka Skandynawja zaczyna okrążać Polskę katolicką i wyprzedzać ją w tem, co powinno być w katolickim kraju czemś zrozumiałem jako potrzeba naukowa. Patrząc na doskonałe prace Moberga, Haapanena i Abrahamsena (aby tylko ograniczyć się do młodszych) nie możemy pozbyć się przykrych myśli wobec faktu, że mając własnych naukowo przygotowanych choralistów znajdujemy ich w sytuacji niekorzystnej dla badań nad historją chorału w Polsce.

A. Chybiński.

S c h e r i n g Arnold: Geschichte des Instrumentalkonzerts bis auf die Gegenwart Zweite, mit Nachträgen versehene Auflage Leipzig, Druck und Verlag von Breitkopf u. Härtel, 1927. 235 str.

Praca Scheringa nie wymaga już szczegółowego omówienia jako dzieło powszechnie znane i będące jedynem syntetycznem przedstawieniem historji dawniejszych i nowszych form instrumentalnych koncertów. Drugie wydanie pozostało w zasadzie bez żadnej zmiany. Jedynie uzupełnił prof. Schering na str. 220 — 228 uwagi na podstawie nowszych badań (od r. 1905, w którym ukazało się I wydanie jego pracy), oraz dał bardzo pożyteczne zestawienie nowych wydań dawniejszych koncertów, głównie z XVII i XVIII wieku. Nas interesuje oczywiście najwięcej to, co w pracy prof. Scheringa odnosi się polskiej (nowszej) literatury koncertowej, która nie jest wcale ubogą i zasługuje na osobną monografję. Autor wymienia koncerty: Chopina, Lipińskiego, Wieniawskiego, Janiewicza. Paderewskiego, Moszkowskiego i Melcera. Nie wiemy, dlaczego opuścił koncerty Żeleńskiego, Młynarskiego, Karłowicza, Różyckiego i Szymanowskiego. Wileńczyk Feliks Janiewicz jest zaliczony do francuskich kompozytorów, Scharvenka do polskich. Nie rozumiemy powodu, dla którego autor sądzi, że w koncertach Paderewskiego i Melcera „pierwiastek narodowy nie wybija się wcale". Można to powiedzieć tylko o Moszkowskim. Niewymienienie wyżej wyliczonych kompozytorów jest tem dziwniejsze, że ich koncerty są wydane prawie bez wyjątku w Niemczech, że niemieckie bibljoteki je posiadają i że niektóre z nich należą do dzieł grywanych w Niemczech. Dalecy jesteśmy od przypuszczenia, że prof. Schering celowo to uczynił, bo przecież nie wymienia kilku współczesnych wybitniej-

szych niemieckich kompozytorów koncertów. Jednakże winne być scharakteryzowane przynajmniej starsze koncerty polskie, skoro znajdujemy wzmianki o obcych nowszych. Ta „solidna nauka niemiecka", której wybitnym przedstawicielem jest właśnie prof. Schering, winna te sprawy uporządkować. Powinna też odróżniać narodowość kompozytorów słowiańskich (co jest nietrudne na podstawie tylu muzycznych leksykonów niemieckich) i nie zaliczać np. Stojowskiego do kompozytorów rosyjskich, jak to czyni prof. Schering, które dzieło — zwłaszcza w partjach dotyczących dawniejszego koncertu — jest znakomite.

A. Chybiński.

Hans Engel: Die Entwicklung des Deutschen Klavierkonzertes von Mozart bis Liszt. Mit einem Notenanhang. Breitkopf u. Härtel, Leipzig, 1927. 271 str.

Autor, uczeń prof. A. Sandbergera (Monachjum), daje nam monografję nowszego koncertu fortepianowego, będącą jakby dalszym ciągiem pracy H. Daffnera, zajmującej się historją starszego koncertu fortepianowego („Die Entwicklung des Klavierkonzerts bis Mozart", 1905), wykonaną również w szkole prof. Sandbergera. Jest zasługą tej bardzo cennej pracy, że zaznajamia nas po raz pierwszy obszerniej z literaturą koncertową XVIII i I połowy XIX wieku, która w swoim czasie cieszyła się popularnością, potem zaś zanikła pod wpływem nowej ewolucji stylu fortepianowego i jego nowych form. Wystarczy wskazać na koncerty Wagenseila, Koželucha, Wanhalla, Pleyela, Gyrowetza, Wranitzkiego, Himmla, Dusseka (Dušeka), Steibelta, Cramera, które w czasach młodości Chopina należały do stałego repertoaru pianistów, zanim ustąpiły miejsca koncertom Webera, Riesa, Humla, Czernego, Kalkbrennera, Moschelesa i innych. Cała ta linja rozwojowa od Mozarta do Liszta jest w pracy autora uwydatniona doskonale i scharakteryzowana tak ogólnie, jak i szczegółowo. Jest to zatem praca podstawowa, na której będą musiały oprzeć się monografje szczegółowe, także odnośnie do historji koncertu fortepianowego w Polsce. Praca Scheringa już w swem 2 wydaniu jest w kilku rozdziałach niewystarczająca, zwłaszcza gdy chodzi o XVIII i XIX wiek. Dzieło dra Engla interesuje nas bardzo także ze względu na muzykę polską. Jest w niem mowa nietylko o niektórych polskich kompozytorach koncertów fortepianowych (Lessel, Deszczyński, Chopin), ale także o wpływie polskich form na koncerty fort. niemieckich kompozytorów.

Koncert Deszczyńskiego (op. 25, F-dur) jest wspomniany krótko (str. 194). Zalicza go autor do kategorji zwanej das „brillante" Konzert, zainicjowanej głównie przez Webera i należącej do wczesnoromantycznej szkoły. Deszczyński był jak wiadomo Wileńczykiem (1781 — 1844). Do wcześniejszych przedstawicieli tego stylu koncertowego należał uczeń Haydna: Franciszek Lessel (ur. w Puławach w r. 1780, zm. w sierpniu r. 1838 w Piotrkowie). Był to kompozytor ceniony także w Niemczech, gdzie wydał swój op. 9 (Adagio i Rondeau a la Polonaise) i słynny w swym czasie op. 13 (Potpourri na fortepian i orkiestrę z polonezem Kościuszkowskim i krakowiakiem). Autor zajmuje się dokładnie jego adagiem i rondem na fortepian i orkiestrę (op. 9) i uważa to dzieło za bardzo wartościowy utwór utalentowanego kompozytora, zdolnego do pięknych pomysłów w każdym kierunku, przedewszystkiem jednak rytmicznym i harmonicznym, oraz technicznym. Wskazuje na wpływy wielkich klasyków i na pewne cechy romantyczne. Dzieło Lessela „wznosi się już ponad zwykły poziom „brylantowych" koncertów (str. 152 153).— Ile słusznych i wątpliwej wartości zarzutów czyni literatura badawcza koncertom Chopina, o tem wiemy. W przedstawieniu dra Engla są te zarzuty nietylko powtórzone, ale prócz tego wzmocnione. Ponadto dowiadujemy się wielu szczegółów, wynikających z badań autora, rozporządzającego większym materjałem porównawczym, niż dotychczasowi badacze twórczości Chopina. Zdaniem naszem sprawa wymaga dokładnego zbadania, jest zaś na tyle dojrzałą, że można będzie niebawem dojść do pozytyw-

nych rezultatów właśnie na podstawie materjału porównawczego, który jedynie jest w możności odpowiedzieć na pytanie: co w początkowych dziełach Chopina jest dowodem słabej chwili, a co odsłania nam genjusza — i następnie: co w tych dziełach jest już Chopinowskiem, a co jeszcze obcem. Nie można ograniczać się do czysto abstrakcyjnych, „teoretycznych" kampanji przeciw badaczom obcym tylko z tego powodu, że Chopin należy do muzyki polskiej. Chopin jest zbyt potężną wielkością aby stwierdzenia pewnych ułomności w jego początkowych dziełach miały rzucić cień na jego genjusz, tak jak nie rzucają na innych jemu równych, a także tych, kórzy są więksi od niego. Poglądy autora na koncerty Chopina zasługują na osobne rozpatrzenie, tu zaś możemy wskazać na to, co w jego pracy jest szczególnie ważne lub nowe. Dotyczy to głównie stylistycznych związków tych dzieł z koncertami innych ówczesnych kompozytorów. Autor podkreśla jak niektórzy inni, wpływ Hummla, Webera, Dusseka, Steibelta, Fielda, Riesa i uzasadnia swe twierdzenia mniej lub więcej przekonywująco, mniej lub więcej szczegółowo. Przypuszcza nawet, że niektórzy wówczas „modni Francuzi" również mogliby być wzięci w rachubę. Autor nie ogranicza się do koncertów, lecz uwzględnia inne dzieła Chopina, napisane na fortepian z towarzyszeniem orkiestry. Nie możemy oprzeć się wrażeniu, iż w sądach wypowiadanych przez dra Engla pierwiastki subjektywne i objektywne kryterja przenikają się wzajemnie i utrudniają wielce sąd jasny i spokojny. Widzę w tem dowód, że nawet słabsze dzieła Chopina nie są jeszcze sprawą przesądzoną. Wszystkie jego utwory w stylu „koncertowym" wymagają nadal gruntownego studjum stylistycznego, dla którego praca dra Engla będzie miała znaczenie zasadniczej podniety naukowej. — Z pracy jego dowiadujemy się także o wpływie polskich form na koncerty obcych twórców fortepianowych koncertów. Wymieniamy tu Jerzego Józefa („opata") Voglera (zm. 1814) posługującego się rondem „alla Polacca", J. L. Lodiego, który po r. 1796 przebywał także w Warszawie i słynął z wydawania... obcych dzieł pod swojem nazwiskiem, Jana F. Samuela Schmidtą (zm. 1853), również zwolennika formy „polskiego" ronda, następnie Fr. Henryka Himmla (zm. 1814), którego dzieła mają wiele Chopinowskiego stylu w swej fakturze, a także melodyce, Józefa Wölfla (zm. 1812) kończącego swój koncert (jak wielu innych) rondem „a la Polonaise", Augusta Aleksandra Klengla (zm. 1852), autora poloneza z orkiestrowem towarzyszeniem, Fryderyka Schneidera (zm. 1853), Ludwika Börnera (zm. 1860), Ignacego Moschelesa (zm. 1870) i wielu wielu innych, kórzy pisali zarówno „polskie", jak i „węgierskie" i „rosyjskie" ronda. Niewątpliwie zajmie się temi „polskiemi elementami" w następnej swej pracy autorka cennej rozprawy „Die polnischen Elemente in der deutschen Musik bis auf die Zeit der Wiener Klassiker" (Dr. A. Simonówna). — Nie umniejszając wartości pracy dra Engla cennej dla nas także z tego powodu, że wskazuje na bardzo liczne dowody „przeczucia" stylu Chopinowskiego przez poprzedników naszego mistrza, musimy przy końcu zająć się jeszcze jedną sprawą. Tytuł dzieła d-ra Engla jest: „Rozwój n i e m i e c k i e g o koncertu fortepianowego". W dziele tem jednakże są mniej lub więcej obszernie omówione koncerty kompozytorów innych narodowości: polskiej, czeskiej, angielskiej, holenderskiej, a wszystko to pod wspólnym tytułem nie „koncertu w Niemczech", lecz „koncertu niemieckiego". Jest to zarówno mało sympatyczne, jak i niesprawiedliwe, a ze stanowiska metody naukowej nawet błędne. Weźmy pod uwagę np. koncerty Chopina. W dziele p. t. Rozwój n i e m i e c k i e g o koncertu, może być mowa o wpływie niemieckich kompozytorów na Chopina, może być mowa także o pewnych zjawiskach poprzedzających styl Chopina, ale nie o koncertach Chopina. Jeślibyśmy mieli postępować w ten sam sposób, jak autor, to pisząc np. historję polskiej muzyki fortepianowej zaanektowaliśmy wszystkich tych kompozytorów obcych, którzy pod wpływem Chopina tworzyli. Wszystko to byłoby „polską" muzyką

fortepianową. Że w niemieckich pracach spotykamy się ustawicznie z „aneksjami", dowód znajdujemy np. w pracy prof. E. Schmitza p. t. Klavier, Klaviermusik und Klavierspiel (1919, str. 60), gdzie Chopin zaliczony jest do... „romantyki niemieckiej". Przeciw temu występuje nawet dr. Engel, sam jednakże — anektuje. Zdaniem naszem te i tym podobne sprawy należą mniej do nauki, więcej zaś do psychiki narodowej.

A. Chybiński.

Maria von Grewink: Eine Tochter Alt-Rigas, Schülerin Chopins. Riga 1928, Kommissionsverlag der Buchhandlung H. Löffler. 8-o, 23 strony.

Autorka zajmuje się w swej broszurze opowiadaniem o jednej z uczennic Chopina i podaje szereg wiadomości o tych studjach, odbytych w latach 1842—44. Uczennica ta, zarazem starsza siostra jej matki, nazywała się Emilja von Timm (zamężna von Gretsch), kształciła się początkowo u Henryka Dorna w Rydze i u Adolfa Henselta w Petersburgu, poczem została uczennicą Chopina w Paryżu. O nauce odbywanej u Chopina pisywała listy do swego ojca, ryskiego burmistrza Wilhelma v. Timm. Z korespondencji pozostał jeszcze szereg listów pani v. Gretsch, autorka zaś zachęcona przez znanego pianistę Aleksandra Borowskiego, wydała w swej broszurze wyjątki z tych listów, odnoszące się do Chopina i studjów u niego i przynoszące szereg interesujących szczegółów. Pierwsze listy uczennicy Chopina zaginęły, pozostałe zaś pochodzą z r. 1844. Listy te są bardzo cenne, gdyż przynoszą szereg pożądanych zawsze szczegółów o Chopinie jako nauczycielu, ponadto szczegóły o jego grze i o jego poglądach. Przytoczymy wszystko, co może nas interesować, ponieważ są to poprostu dokumenty biograficzne, nie nadające się do zajęcia wobec nich jakiegokolwiek stanowiska krytycznego.

W liście z 29 kwietnia 1844 czytamy: „Chopin scheint es darauf anzusetzen, mir die Trennung von seiner Musik und seinem musikalischen Wesen so schwer als möglich zu machen. Mon Dieu, il ne devine donc pas, que je voudrais vivre cent ans sous l'influence des ses doux accords et de ses bons conseils. Noch niemals hat er mir so viel vorgespielt, wie in der vorletzten Stunde. Er spielte mir 4 nocturnes, die ich noch nicht kannte, und wie bezaubernd, unglaublich schön". Potem czytamy, że Chopin grywał zupełnie w duchu sztuki śpiewu takich artystów, jak Rubini, Malibran, Grisi i inni, i że sam się do tego przyznawał. Odznaczająca się bardzo wytworną inteligencją uczennica podaje w swym liście interesującą wiadomość o pojmowaniu interpretacji przez Chopina. Twierdzi, że nasz mistrz w dążeniu za wierną interpretacją śpiewu w grze fortepianowej odkrył tajemnicę wyrażania oddechu śpiewnej interpretacji: „Bei jeder dem Sänger erforderlichen Aspiration muss der nicht mehr profane Spieler Acht darauf haben, de lever le poignet de le laisser retomber sur la note chantante avec la plus grande souplesse imaginable. Diese souplesse zu erlangen, ist die schwerste Aufgabe, die ich kenne". Gdy podczas lekcji wykonała uczennica sonatę d-moll Beethovena, Chopin wyraził się następująco: Vous comprenez Beethoven a merveille. je veux dire, comme il doit etre compris et comme dans ce temps-ci on ne sait plus le comprendre, excepté un petit nombre de personnes, dont le nombre ne peut pas etre grand...". A gdy Emilja v. Timm wykonywała podczas lekcji nokturny mistrza, pełna onieśmielenia i obaw, Chopin — doskonały psycholog — wypowiedział następujące słowa zachęty: „Il me semble, que vous n'osez pas vous exprimer, comme vous le ressentez. Plus de hardiesse, de laisser aller. Imaginez vous, que etes au Conservatoire et que vous y entendez la plus belle exécution du monde. Ayez pleine confiance en vous meme; ayez la volonté de chanter comme Rubini et vous y réussirez. Oubliez qu'on vous écoute et écoutez vous toujours vous — meme. Je vois que la timidité, que le manque de confiance en vous sont une espece de cuirasse sur vous, mais a travers ce cuirasse j'apercois autre chose, que vous n'osez pas toujours avou-

er, et c'est nous priver nous autres. Quand vous êtes au Piano, je vous donne plein pouvoir de faire, tout ce que vous voulez, suivez librement l'idéal, que vous vous etes créé, et que vous devez sentir en vous, soyez bien hardie, bien confiante en votre pouvoir et votre force et ce sera toujours bien ce que vous direz. Cela me ferait tout autant de plaisir de vous entendre jouer avec un laisser — aller parfait, que m'est insupportable la suffisance devergondée des vulgaires" Oto słowa Chopina - pedagoga.

W liście dalszym z tego roku wspomina Emilja v. Timm, że Chopin czuje się jeszcze bardziej złamanym od czasu, gdy otrzymał wiadomość o śmierci ojca, że już jest tak chory, iż nie może udzielać lekcyj. Wyjątkowo udzielił jej jeszcze jedną lekcję, objaśniając swe etiudy i dodając, że przekonał się, iż niejedna uwaga i rada, udzielona uczniom, działa dopiero po jakimś czasie należycie. Że Chopin nie był pewnym, czy dożyje następnego roku, dowodzi odpowiedź, jaką dał jednej z uczennic, pragnących zapewnić sobie lekcje po jego powrocie do Paryża: „l'année prochaine dites vous, mais nous en sommes loin, mon Dieu, je ne sais pas, je ne dois plus y songer, je ne puis rien vous promettre; suivez seulement les conseils, que j'ai pu encore vous donner". Padało niejedno słowo, będące wyrazem przeczucia śmierci. Chopin nie krył się z tem przed uczniami.

Autorka wydanych listów wspomina o pewnej kwestji, którą biografowie niekiedy zajmują się odnośnie do gry samego Chopina. Sprawa to dynamiki jego gry, pozostająca w związku z instrumentem. Emilja von Timm pisze, iż uczyła się dotychczas gry na fortepianach z twardszą tastaturą. To wzmocniło jej palce, ale miało także odwrotne działanie, o czem pisze następująco: „Dagegen kann man bei solchem Anschlag unmöglich sich die feinsten Nuancen der Bewegungen von Handgelenk und Vorderarm und wieder jeder Finger einzeln sich zu eigen machen. Das habe ich bei Chopin auf dessen schönem Flügel mit beinah wienerischem Anschlage oft erfahren. Er selbst nennt es „un traitre perfide"". Was mir auf dem soliden festen Erard ganz gut gelang, wurde dort hart, brusque, unschön. Chopin fand es gefährlich, ein Instrument von schönem Klang, wie die Erardschen sind, zu lange zu benutzen; er sagt, es verwöhne: „qu'on tappe, qu'on frappe dessus c'est égal, le son est toujours beau et l'oreille ne demande pas autre chose parcequ'elle est sous le son plein et sonore".

W r. 1844 opuściła Emilja v. Timm Paryż i nie miała już możności ujrzenia Chopina w późniejszych latach. Wśród opowiadań autorki o niej dowiadujemy się jeszcze kilku szczegółów, dotyczących Chopina jako nauczyciela. Między innemi, znanemi już skądinąd szczegółami znajdujemy następujące: Chopin nie znosił koncertów i mawiał: „que les concerts, ne sont jamais de véritable musique, qu'on doit renoncer à y entendre, ce qu'il y a de beau dans l'art". W programie lekcyj znajdowały się przeważnie utwory Bacha, Beethovena i Chopina, przedewszystkiem jednak Bacha. Uczniom przedkładał często swe najnowsze utwory i według ich gry umieszczał w manuskryptach znaki wykonawcze. Udzielał rady, aby codziennie i systematycznie ćwiczyć gamy i arpedżja (pasaże). Wielki nacisk kładł na grę gam w triolach i kwartolach (lekko akcentowanych), wiele wagi przywiązywał do gry gam w triolach i kwartolach sobie przeciwstawianych, zabraniał stale zbyt długiego ćwiczenia bez przerwy radził czynić w takiej pracy pauzy, wypełniane piękną lekturą, zajmowaniem się dziełami sztuki malarskiej i przechadzkami. Jego stale powtarzana przy lekcjach zasada brzmiała: „il faut chanter avec les doigts".

Wiele miejsca w broszurze pani Marji von Grewingk zajmuje opis artystycznej atmosfery, jaka panowała w domu ojca Emilji von Timm (von Gretsch) i w domu samej uczennicy naszego mistrza, gdzie koncentrowało się życie muzyczne Rygi, gdzie też przesunęły się postacie, należące do najwybitniejszych w europejskim świecie muzycznym. To też nawet poza bardzo cennemi wiadomościami o Chopinie znajdujemy wiele interesujących szczegółów, po których

przeczytaniu możemy być autorce wdzięczni, że swą bardzo pożyteczną i miło napisaną pracę wydała. To też polecamy ją każdemu, kto nie stracił najżywszego pietyzmu dla wszystkiego, co łączy się z Chopinem i jego życiem.

A. Ch.

Guy de Pourtalès, Chopin ou le poète. Paris. Libr. Gallimard 1927. (Editions de la Nouvelle Revue Française. — Vies des hommes illustres, Nr. 7), 254 str.
Emile Vuillermoz, La vie amoureuse de Chopin. Paris, E. Flammarion 1927. (Collection „Leurs amours"), 184 str.

Literatura chopinowska we Francji wzbogaciła się w ostatnich latach o cały szereg prac, które jeśli nie posunęły znacznie naprzód badań nad życiem i twórczością mistrza, to w każdym razie świadczą o tem, że kult jego nietylko nie słabnie w naszych tak nieromantycznych czasach, ale nawet wzrasta wyraźnie. Pominąwszy mniejsze prace, artykuły i wydawaną przez Alfreda Cortot „édition de travail" dzieł Chopina, wymienić tu należy dwie książki Edwarda Ganche'a (Fr. Chopin, nowe wyd. w 1923 r. i Dans le souvenir de Fr. Chopin, 1925), biografję Chopina pióra H. Bidou (1925), a wreszcie obie książki, których tytuły powyżej podaliśmy, a które wyszły prawie równocześnie, w 1927 roku.

Książkę Pourtalèsa zaliczyćby można do literatury „modnej" i do t. zw. przyjemnej lektury. Trzeba jej przyznać niemałe zalety literackie, gładką, wykwintną formę, żywość i barwność przedstawienia, język piękny i w miarę poetyzujący. Niemożna też zaprzeczyć temu, że książka ta posiada swój własny, odrębny charakter. Literacka forma łączy się w niej szczęśliwie z rzeczowością. Autor wziął sobie za zasadę niczego nie dodawać z własnej fantazji, nie „zmyślać", ale tylko „interpretować" (str. 251); w dodatku nie miał pretensji tłómaczyć tego, „co w duszy Chopina nigdy wytłómaczyć się nie da". I bardzo słusznie, bo lepiej nie kusić się o zgłębienie tego, co jest zbyt trudnem albo niemożliwem do poznania, aniżeli silić się na oryginalne interpretacje, które tylko oddalać mogą od prawdy. Ale u Pourtalèsa wogóle nie widać głębszego, twórczego, że się tak wyrażę, wniknięcia w duszę Szopena; książka jego nie przynosi ani nowych rysów w charakterystyce genjalnego artysty ani nie pogłębia rysów znanych. Portret jaki nam daje jest dość blady i konwencjonalny. Nadto Pourtalès nie zdaje się głębiej rozumieć i odczuwać muzyki Chopina. O kompozycjach jego mówi wogóle niewiele; najczęściej wymienia je tylko. Widać, że jest to przedewszystkiem literat. Dlatego też np. rozdział IX o George Sand należy do najlepszych. Mimo wszystko jednak, coby tej książce wytknąć można, jest ona wartościową i pożyteczną. Dzięki rozgłosowi, jakie posiada nazwisko jej autora, dzięki modzie, która rozrzuca szeroko jego pisma, dzięki wspomnianym literackim zaletom książka ta uczyniła Chopina bliższym wielu jednostkom, które inaczej znałyby go tylko z nazwiska, z kilku walców i paru nokturnów; a że pisana jest z sympatją, ze szczerem uwielbieniem dla Chopina, że podkreśla jego polskość bez zastrzeżeń, więc się ją czyta nietylko z zajęciem ale i z przyjemnością.

Innego typu jest książka Vuillermoz'a. Czuć w niej pióro muzykografa, który ma coś własnego do powiedzenia o muzyce. Inna rzecz, czy się z jego poglądami zawsze zgodzić można. Część biograficzną ogranicza Vuillermoz do przedstawienia roli, jaką kobiety odegrały w życiu Chopina. Podnosi, że dzięki moralnie wytwornej, prawdziwie arystokratycznej i wysoce uduchowionej naturze Chopina stosunek jego do kobiet nacechowany był zawsze idealizmem, delikatnością uczuć i szlachetnością, którą w nim podtrzymywał „ideał rycerski, właściwy każdemu Polakowi". Dla George Sand jest Vuillermoz jeszcze surowszy od Pourtalèsa, który zresztą wielkiej powieściopisarce także nie szczędzi ciężkich zarzutów. I jestto dosyć ciekawem, że podczas gdy w nowszej chopinografji polskiej spotykamy się z pewną obroną pani Sand, równocześnie Francuzi stają raczej po stronie Chopina... Najbardziej zajmującą częścią książki Vuillermoz'a są jej ostatnie rozdzia-

ły (str. 149 nast.) poświęcone problemowi erotyki w dziełach Chopina. Autor podnosi, że miłość przemawia szczerzej i głębiej u Chopina niż np. u Liszta i Berlioza; przytem jest ona zawsze czystą i szlachetną (str. 154 nast.). Trudno jednak zgodzić się z twierdzeniem, że „u żadnego kompozytora miłość nie zajmuje stanowiska tak tyranicznego, jak u Chopina", który „wszystko sprowadzał do porywu miłosnego" (str. 156 i 154).

Jestto bardzo wielka przesada. Przy objektywnej trzeźwej hermeneutyce wykazać łatwo, że w przeważnej części dzieł Chopina pierwiastek erotyczny albo wcale nie występuje, albo na dalszym pozostaje planie. Zresztą jeśliby on był tak wszechwładnym w całokształcie dzieł Chopina, to gdzież byłoby miejsce na ten element heroiczny, epiczny i narodowy, patrjotyczny, któremu wszyscy zgodnie tak wielką przypisują rolę w twórczości naszego Wieszcza i który stanowi głównie o jego wielkości? Zadziwia również, że Vuillermoz występuje w obronie przeróbek dzieł Chopina na orkiestrę i ich choreograficznych „realizacyj" (str. 164 nast., por. str. 95). Natomiast przyklasnąć tylko można jego wystąpieniom przeciw anegdotyzowaniu muzyki Chopina i wyszukiwaniu w niej odbicia konkretnych faktów i wrażeń z jego życia (str. 149 nast., 175). Na zakończenie, jeśli porównamy obie omówione tu prace między sobą, to stwierdzić nam wypadnie, że studjum Vuillermoza zajmie muzyka i muzykologa o wiele więcej i dostarczy mu materjału do refleksji w stopniu znacznie wyższym aniżeli książka Pourtalèsa.

L. Bronarski

POLSKIE CZASOPISMA MUZYCZNE.

HOSANNA. Miesięcznik dla muzyki kościelnej. Redaktor: X. W. Orzech. Rok IV. Nr. 1. Styczeń 1929. Tarnów. Treść: Od Wydawnictwa. — X. W. Orzech, Niezmienione stanowisko. X. J. Matulewicz, Offertorjum. — Obchody 25-lecia „Motu proprio". — Wiadomości bieżące. — Wydawnictwa muzyczne. — Z listów do redakcji. — Od redakcji. — C. Halski, Nauka harmonji (c. d.). — Przegląd pism. — Wynik konkursu kompozytorskiego. — Dodatek nutowy: S. B. Poradowski, „Jezus malusieńki", na chór mięszany i J. Orzech, „Gdy się Chrystus rodzi", na chór mięszany. — — Nr. 2. Luty 1929. Treść: X. W. Orzech, O kształtowaniu głosów chłopięcych (III). — X. J. Matulewicz, Prefacja (I). — O. Grzegorz Recelj: Śpiew liturgiczny u XX. Misjonarzy krakowskich. — X. Dr. St. Świetlicki, O naprawę „Gorzkich żali". — Organiści (Z przemówienia J. E. Ks. Bisk. Henryka Przeździeckiego). — Wiadomości bieżące. — Wydawnictwa muzyczne. — C. Halski, Nauka harmonji. — Przegląd pism. — Dodatek nutowy: X. Leon Świerczek C. M., „O salutaris hostia" na chór męski i X. Alojzy Orszulik C. M., „Ludu mój..." na chór mięszany.

KWARTALNIK MUZYCZNY. Organ Stowarzyszenia Miłośników Dawnej Muzyki, poświęcony teorji, historji i etnografji muzyki. Redaktorowie: A. Chybiński i K. Sikorski. Warszawa 1928, październik. Rok I. Nr. 1. Treść: Od Zarządu Stowarzyszenia Miłośników Dawnej Muzyki. — Dr. Marja Szczepańska (Lwów), Wielogłosowe opracowania hymnów marjańskich w rękopisach polskich XV wieku. — X. Dr Hieronim Feicht C. M. (Kraków), Przyczynki do dziejów kapeli królewskiej w Warszawie za rządów kapelmistrzowskich Marka Scacchiego. — Prof. Uniw. Dr. Adolf Chybiński (Lwów), O koncertach wokalno-instrumentalnych Marcina Mielczewskiego (zm. 1651). — Paul Brunold (Paryż), Fortepiany Chopina. — Dr. Ludwik Bronarski (Genewa), W sprawie wydania pośmiertnych dzieł Fryderyka Chopina. — Dr. Henryk Opieński (Morges), Sonaty Chopina, ich oceny i ich wartość konstrukcyjna. — Prof. Gabryel Tołwiński (Warszawa), Najnowsze badania nad akustyką sal teatralnych i koncertowych. — Stanisław Furmanik (Warszawa), O kulturę muzyczną w Polsce. — Materjały historyczne: 1. A. Chybiński, Do dziejów muzykologji w Polsce, 2, F. Starczewski, Pierwsze zaczątki metod umuzykalniania — Sprawozdania: 1. A. Chybiński, Ks. Władysława Skierkowskiego, Puszcza Kurpiowska w pieśni, cz. I; 2. A. Chybiński, Mikołaja Gomółki Melodje psalmowe z r. 1580 w wydaniu Dra Józefa Reissa; 3. A. Chybiński, Jana St. Bystronia Pieśni ludowe z polskiego Śląska, cz. I; 4. s. w., Bibljoteka muzyczna pod redakcją Mateusza Glińskiego; 5. b. ski., Stefana Wysockiego Lekcje słuchania muzyki. — Kronika Stowarzyszenia Miłośników Dawnej Muzyki w Warszawie. — Od redakcji.

LWOWSKIE WIADOMOŚCI MUZYCZNE I LITERACKIE. (Miesięcznik). Redaktor: Władysław Gołębiowski Rok IV. Nr. 1 (38). Lwów, dnia 3 stycznia 1929. Treść: (artykuły muzyczne): Władysław Gołębiowski, Ustrój szkolnictwa muzycznego. — Dr. Seweryn Barbag, Systematyka muzykologji (c. d.). — Kronika. — Koncerty. — — Nr. 2 (39). Lwów, dnia 1 lutego 1929. Treść: (art. muz.): Dr. Józef Reiss, O czarodziejach i opętańcach w muzyce. — Józef Aleksander Gałuszka, Schubert (wiersz). — Stanisław Giebułtowski, Popisy muzyczne. -el., Romantyzm w muzyce. — Wł. Gołębiowski, Ustrój szkolnictwa muzycznego (Z posiedzeń Komisji Opinjodawczej). — w., Z estrady. — Kronika.

MUZYK WOJSKOWY. Dwutygodnik poświęcony kulturze muzycznej w Armji Polskiej. Redaktor: Eugenjusz Dawidowicz. Grudziądz, 1929. Rok. IV. Nr 1. Treść: Wiadomości urzędowe. — Dr. Józef Reiss, Henryk Wieniawski (c. d.). — Prof. I. Adamski, Czar tańca.— J. K., Repetytorjum z historji muzyki (c. d.). — Ed., Harmonjum. — Prof. Leon Solski, Myśli i czyny. — Z wydawnictw muzycznych. — Prof. I. Adamski, Short — Opera. — Wiedza muzyczna. — Rozmaitości. — Kronika muzyczna. — Powtórka wiedzy muzycznej. — Odpowiedzi redakcji. — Czasopisma muzyczne. — Nekrolog. — — Nr. 2. Treść: Dr. Józef Reiss, Henryk Wieniawski (c. d.). — Prof. I. Adamski, Short — Opera (dok.). — F. R., Tajemnice zawodu muzycznego. — J. K., Repetytorjum z historji muzyki (c. d.). — „Muzyka uroczysta“ Bogusława Sidorowicza. — Nasza bolączka. — Humor. — Szkoła elewów. — Wolne posady. — Powtórka wiedzy muzycznej. — Odpowiedzi redakcji. — Nekrolog. — Reklamy.

MUZYKA. Miesięcznik. Redaktor: Mateusz Gliński. Rok VI. Nr. 1. Warszawa, 20 stycznia 1929 r. Treść: Jan Lemański, Muzyka (bajka). — Zdzisław Jachimecki, Polskie opery o Napoleonie. — Edouard Ganche, O polskość Szopena. — Adolf Chybiński, Wschód i Zachód w muzyce. — Tadeusz Joteyko, O szkolnictwie muzycznem. — Henryk Rydzewski. Program liceum muzycznego. — Józef Jankowski, Sztuka foniczna. — Stanisław Kazuro, Muzyka wokalna a radjo. — Trybuna artystów — Impresje muzyczne. — Z opery i koncertów. — Nowe wydawnictwa. — Przegląd prasy. — Kronika. — Rozmaitości. — Wiadomości bieżące. — Z całego świata. — Od redakcji. — Wesołe i smutne. — Ilustracje. — Dodatek nutowy (Mateusz Gliński, Pieśń kurpiowska). — — Nr. 2. Warszawa, 20 lutego 1929 r. Treść: Zygmunt Wasilewski, Śmierć Karłowicza. — Cezary Jellenta, E. T. A. Hoffman w Polsce. — André Coeuroy, Pod znakiem muzyki narodowej. — Adolf Chybiński, Wschód i Zachód w muzyce. — M. Rimski-Korsakow, Tajemnice kunsztu kapelmistrzowskiego. — Stanisław Niewiadomski, Aleksander Michałowski. — Wiktor Brumer, Jeszcze o Andromedzie Osińskiego. — Seweryn Barbag, Projekt reformy szkoły muz. średniej. — Mateusz Gliński, Muzyka orkiestrowa w radjo. — Impresje muzyczne. — Z opery i koncertów. — Nowe wydawnictwa. — Przegląd prasy. — Kronika. — Rozmaitości. — Wiadomości bieżące. — Nasze konkursy. — Listy do redakcji. — Wesołe i smutne. — Od Redakcji. — Przegląd muzyczno-pedagogiczny. — Muzyka mechaniczna. — Ilustracje. — Dodatek nutowy (Włodzimierz Kenig, Pieśń z low fort.).

MUZYKA KOŚCIELNA. Miesięcznik poświęcony muzyce kościelnej i liturgji. Redaktor: Zygmunt Latoszewski. Rok IV, Nr. 1—2. Styczeń—Luty 1929, Poznań. Treść: Zygmunt Latoszewski, U nowego progu. — X. Dr. Hieronim Feicht, W dwudziestą piątą rocznicę ogłoszenia Motu proprio Piusa X o muzyce kościelnej. — Dr. Kazimierz Zieliński, Notatki o muzyce kościelnej na Pomorzu w XVI wieku. — Prof. Uniw. Dr. Adolf Chybiński, Msza pastoralna Tomasza Szadka (c. d.). — Nowe wydawnictwa. — Dział pedagogiczny.. — Prezgląd pism. — Varia. — Wiadomości bieżące. — Zruchu organizacyjnego.

MYŚL MUZYCZNA. Dodatek muzykologiczny do miesięcznika „Śpiewak“. Redaktor: Dyr. Stefan M. Stoiński. Rok II. Katowice 1929. Nr. 1. Treść: Prof. Dr. Adolf Chybiński, Biografja Sebastjana z Felsztyna (c. d.). — St. M. Stoiński, Najdawniejsze znaki muzyczne i ich pochodzenie (c. d.). — — Nr. 2. Treść: Prof. Dr. Adolf Chybiński, Biografja Sebastjana z Felsztyna (dok.). — Tenże: Do twórczości motetowej Marcina Mielczewskiego (c. d.).

PRZEGLĄD MUZYCZNY. Miesięcznik. Organ Zjednoczenia Polskich Związków Śpiewaczych. Redaktor: Stanisław Wiechowicz. Rok V. Nr. 1. Poznań, dnia 20 stycznia 1929. Treść: Wszechsłowiański Zjazd Śpiewaczy. — Adolf Chybiński, O potrzebie odrodzenia twórczości chóralnej w Polsce. — St. Niewiadomski, Pokłosie roku Schubertowskiego. — Kronika muzyczna. — Wiadomości bieżące. — Kronika chóralna. — Nagrody i konkursy. — Sprawozdanie z książek i nut. — Nuty nadesłane. — Pisma. — Zjednoczenie Polskich Związ-

ków Śpiewaczych. — Z życia chórów. — — Nr. 2. Poznań, dnia 20 lutego 1929 r. Treść: Wszechsłowiański zjazd śpiewaczy. — Państwowa nagroda muzyczna. — Adolf Chybiński. Przyczynki bio — i bibljograficzne do dawnej muzyki polskiej. — Śpiewactwo Czechosłowackie. — O poprawną emisję głosową w naszych chórach. — Hasło. — Hymn Śpiewactwa polskiego. — A. Bukowiński, Jak stworzyć polską publiczność koncertową. — Prof. Dr. A. Chybińskiemu w sprawie Leopolity i Gomółki wyjaśnień kilkoro. — Kronika chóralna. — Nuty nadesłane. — Sprawozdanie z książek i nut. — Po konkursie kompozytorskim Wlkp. Zw. K. Śp. — Zjednoczenie Polskich Związków Śpiewaczych. — Z życia chórów.

ŚPIEWAK. Miesięcznik literacko muzyczny. Organ kół śpiewaczych na Śląsku. Redaktor: Dyr. Stefan M. Stoiński. Rok X. Nr. 1 Katowice, styczeń 1929 r. Treść: Feliks Sachse, Franciszek Schubert jako kompozytor chórowy. — Hans Gal, Technika i nauczanie śpiewu chórowego (tłum. St. M. Stoiński). — Kilka uwag o utworach popisowych na zjazdach roku 1929. — Kronika muzyczna. — Kronika chóralna. — Nuty i książki. — Komunikaty i wiadomości z Polsk. Zw. Śpiew. — — Nr. 2. Katowice, Luty 1929. Treść: Feliks Sachse, Franciszek Schubert jako kompozytor chórowy (dok.). — Zygmunt Pomian Kaczyński, Hasło — hymn śpiewactwa polskiego. — Feliks Sachse, Kilka uwag o utworach popisowych na zjazdach w roku 1929 (c. d.). — Opera i koncerty. — Kronika muzyczna. — Kronika chóralna. — Z Rady Naczelnej Zjednoczenia Polskich Związków Śpiewaczych i Muzycznych. — Komunikaty i wiadomości z Polsk. Zw. Śpiew.

KRONIKA

STOWARZYSZENIA MIŁOŚNIKÓW DAWNEJ MUZYKI W WARSZAWIE.

AUDYCJE.

W okresie: listopad 1928 r.—luty 1929 r. odbyło się 8 audycji (32—39), które były poświęcone:

muzyce XV i XVI stulecia.
dawnym formom tanecznym,
muzyce angielskiej,
muzyce francuskiej,
muzyce polskiej,
twórczości J. S. Bacha,
twórczości W. A. Mozarta,
klasykom wiedeńskim.

Na audycjach tych z utworów zespołowych wykonano między innemi:

F-o de la Torre. „Aire de danza“ na skrzypce, altówkę i wiolonczelę.

G. Binchois i G. Dufay. Pieśni na sopran, skrzypce, altówkę i wiolonczelę.

J. B. Leclair l'aîné. Sonata IV na 2 skrzypiec bez basu.

J. S. Bach. Koncert D-moll na 2 skrzypiec.

Koncert Brandenburski Nr. 3 na 3 skrzyp., 3 altówki, 3 wiolonczele i b. c.

J. Christian Bach. Sonata C-dur na 4 ręce na fortepian.

L. Boccherini. Kwartet smyczkowy op. VI.

J. Haydn. Trio fortepianowe G-dur.

W. A. Mozart. Kwartet smyczkowy D-dur.

Kwartet fortepianowy G-moll.

Sekstet „Dorfmusikanten“.

Z utworów chóralnych wykonano między innemi:

Orlando di Lasso. „Qui dort icy?“

G. P. da Palestrina. „Sanctus“ z „Missa Papae Marcelli“.

G. Gabrieli „Battaglia“ (na 8 głos.).

Wykonano cały szereg pieśni i arji:

Pieśni włoskie z XV w.,
Pieśni francuskie z XVI w.,
H. Purcell, J. B. Lully, F. Couperin, M. Grétry, P. Monsigny,
J. S. Bach, G. Graun, W. A. Mozart.

Utwory fortepianowe:

Wirginaliści angielscy,
J. C. Chambonnières (Rondeau),
J. B. Lully (Gavotte),
D. Scarlatti (Tempo di ballo),
F. Couperin (Le Bavolet flottant, Sarabande, Gavotte, d'Espagnolette, La Bourbonnaise, Menuet),

F. D a n d r i e u (Les Tourbillons, Les fifres),

L.-C. D a q u i n (Musette et Tambourin),

J. D a g i n c o u r t (Le moulin à vent),

J. Ph. R a m e a u (Rigaudon, Le Rappel des Oiseaux),

G. F. H a e n d e l (Warjacje E-dur, Fuga E-moll, Sarabanda, Passacaglia),

J. S. B a c h (Koncert „włoski"),

J. H a y d n (Warjacje A-dur),

M. K. O g i ń s k i (polonezy).

Na skrzypce i fortepian (b. c.):

G. Ph. T e l e m a n n (Sonata E-dur).

Na wiolonczelę:

J. S. B a c h (Suita V C-moll).

Na obój i fagot z fortepianem:

G. F. H a e n d e l, F. C o u p e r i n (tańce z suit kameralnych).

38-a audycja (publiczna), która odbyła się 13-go lutego b. r., poświęcona była dawnej muzyce polskiej.

Były wykonane:

N i e z n a n y kompozytor z Mazowsza (XVI w.). „Duma" na 2 altówki i 2 wiolonczele.

M. M i e l c z e w s k i. „Canzona" na 2 skrzypiec, fagot i organy (b. c.). (Realizacja b. c.: Z. Janhke).

J. H. R ó ż y c k i. „Hymni ecclesiastici": a) Aeterna Christi munera"; b) „Gaude caelestis civitas"; c) „Omni die dic Mariae"; d) „Salvatoris Mater pia".

G. G. G o r c z y c k i. a) „Sepulto Domino"; b) „Alleluia per annum" (Graduale).

B a r t ł o m i e j P ę k i e l. „Audite mortales", kantata o Sądzie Ostatecznym na 2 soprany, 2 alty, tenor, bas, 2 altówki, wiolonczelę i organy (b.c.)

(Realizacja b. c.: K. S i k o r s k i).

Audycja była poprzedzona nadesłanym przez Prof. A. C h y b i ń s k i e g o słowem wstępnem „O dawnej polskiej muzyce i jej odrodzeniu".

KONCERTY W WILNIE I GRODNIE.

W bieżącym roku Stowarzyszenie rozszerzyło swą działalność artystyczną i poza granice Warszawy.

W dniach 1 i 4 lutego b. r. odbyły się koncerty Stowarzyszenia M. D. M. w Grodnie i Wilnie.

W wykonaniu programu brał udział chór S. M. D. M. oraz zespoły wokalno-instrum. i instrumentalny.

KOŁO LUBELSKIE.

Stowarzyszenie zainicjowało zawiązanie Koła w Lublinie, które znajduje się obecnie w stadjum organizacji. Dotychczas zapisało się 35 członków i w lutym projektowana jest pierwsza audycja lubelska.

Przedstawicielem Zarządu Stowarzyszenia M. D. M. w Kole Lubelskim jest p. Faustyn Kulczycki.

WYDAWNICTWO DAWNEJ MUZYKI POLSKIEJ.

Ukazał się w druku IV Zeszyt Wydawnictwa:

B. P ę k i e l: „Audite mortales" Kantata o Sądzie Ostatecznym na 2 soprany, 2 alty, tenor, bas, 2 altówki, wiolonczelę i organy (b. c.), w opracowaniu X. H. F e i c h t a C. M. i K. S i k o r s k i e g o, który zrealizował bas cyfrowany.

W przygotowaniu między innemi są następujące zeszyty:

M. M i e l c z e w s k i. „Canzona".

A. J a r z ę b s k i. „Tamburitta".

S. S. S z a r z y ń s k i. „Pariendo non gravaris", Concerto na tenor, 2 skrzypiec, wiolonczelę i organy (b. c.); „Jesu spes mea", Concerto na sopran, 2 skrzypiec i organy (b. c.).

G. G. G o r c z y c k i. „Illuxit sol" na 2 soprany, alt, tenor, bas, 2 skrzyp., altówkę, 2 wiolonczele, organy (b. c.).

P. D a m i a n P. S. „Veni Consolator" Concerto na sopran, „clarino", organy (b. c.).

J. R ó ż y c k i. „Magnificemus in cantico", na 2 soprany, bas i organy (b. c.).

M. M i e l c z e w s k i. „Veni Domine", Concerto na 2 soprany, bas i organy (b. c.).

Sonata S. S. S z a r z y ń s k i e g o (I zeszyt Wydawnictwa), została wykonana w Paryżu dn. 24.XI.28 r. przez pp. E. B o r r e l, H. G u i l l o u x i E. S o u b e r b i e l l e na koncercie w Schola Cantorum.

ERRATA:

W numerze 1 Kwartalnika, w artykule dra Ludwika Bronarskiego (Genewa) na str. 55 wiersz 8 od dołu zamiast „uczciwej" winno być *„uczuciowej"*.
W numerze 2 w przykładzie na str. 147, w takcie 8, brak nut basowych: g (półnuta) i d (półnuta).

OD REDAKCJI:

W najbliższych zeszytach Kwartalnika, zamieścimy następujące prace: D-ra Ludwika Bronarskiego o sądach Schumanna o Chopinie i pracę z zakresu harmonicznych zagadnień w dziełach Chopina; X. D-ra Hieronima Feichta o mszy paschalnej Marcina Leopolity i o kantacie „Audite mortales" Bartłomieja Pękiela; Prof. D-ra Łucjana Kamieńskiego z historji poloneza w XVII i XVIII wieku; Stefanji Łobaczewskiej o utworach Sebastjana z Felsztyna (wiek XVI); Marji Ramertówny o warszawskiej tabulaturze lutniowej (wiek XVII); Feliksa Sachsego o „Stanisławie i Annie Oświecimach" Mieczysława Karłowicza; Karola Stromengera o koncertach brandenburskich J. S. Bacha; D-ra Marji Szczepańskiej o twórczości Mikołaja z Radomia (wiek XV); D-ra Bronisławy Wójcikówny o literaturze szopenowskiej w Polsce w ostatniem dziesięcioleciu, o polifonji Chopina i o preludjach Chopina, Skrjabina i Debussy'ego; Prof. D-ra Adolfa Chybińskiego o tabulaturze organowej warszawskiej (wiek XVII) i o twórczości Jacka Różyckiego (wiek XVII) i t. d., ponadto drobne przyczynki różnych autorów, dotyczące muzyki polskiej.

TREŚĆ ZESZYTU:

Materjały do historji muzyki polskiej:

Bibljografja:

Sprawozdania:

Polskie czasopisma muzyczne:

Kronika.

Revue trimestrielle de musique

(théorie, histoire et ethnographie musicales).

PUBLICATION

DE LA SOCIÉTÉ DES AMIS DE LA MUSIQUE ANCIENNE
A VARSOVIE

Rédacteurs en Chef:

Dr. A. CHYBIŃSKI et K. SIKORSKI

Varsovie — Okólnik 1.

Nr. 2 JANVIER 1929

TABLE DES MATIÈRES

MATÉRIAUX POUR L'HISTOIRE DE LA MUSIQUE POLONAISE.

A. Chybiński dr. (Léopol). Contribution à l'histoire de la musique à Léopol au XVI s.

J. Skoczek dr. (Léopol). La corporation de musiciens de Léopol au XVI et XVII s.

Bibliographie des écrits sur la musique pour les années 1927 et 1928.

COMPTES-RENDUS.

A. Chybiński dr.
1. Venceslaus Gieburowski, dr. phil.. Cantica selecta Musices Sacrae in Polonia saeculi XVI et XVII hodiernis choris accommodata.
2. Fr. Lilius. 4 chants religieux, 1645, éd. par J. Reiss prof. dr.
3. Seweryn Tadeusz. Une certaine coutume populaire.
4. Ł. Kamieński prof. dr. (Posnanie). Jan Stobeusz de Grudziądz.
5. Ed. Wrocki. L'académie polonaise de la science musicale.

Z. W.
Les musées régionaux, leurs buts et leurs tâches.

A. Chybiński dr.
1. Beethoven — Zentenarfeier.
2. Dr. Kathi Meyer. Katalog der Internationalen Ausstellung „Musik im Leben der Völker".

M. Szczepańska dr.
1. Kathi Meyer u. Paul Hirsch. Katalog der Musikbibliothek Paul Hirsch. Erster Band.
2. Wolf Johannes. Musikalische Schrifttafeln.

A. Chybiński dr.
1. Moberg Carl Allan (Uppsala). Uber die schwedischen Sequenzen.
2. Schering Arnold. Geschichte des Instrumentalkonzerts bis auf die Gegenwart.
3. Hans Engel. Die Entwicklung des deutschen Klavierkonzertes von Mozart bis Liszt.
4. Maria von Grewing. Eine Tochter Alt—Kligas, Schülerin Chopins.

L. Bronarski dr.
1. Guy de Pourtalès. Chopin ou le poète.
2. Emile Vuillermoz. La vie amoureuse de Chopin.

LES PERIODIQUES POLONAIS DE MUSIQUE.

CHRONIQUE DE LA SOCIÉTÉ DES AMIS DE LA MUSIQUE ANCIENNE A VARSOVIE.